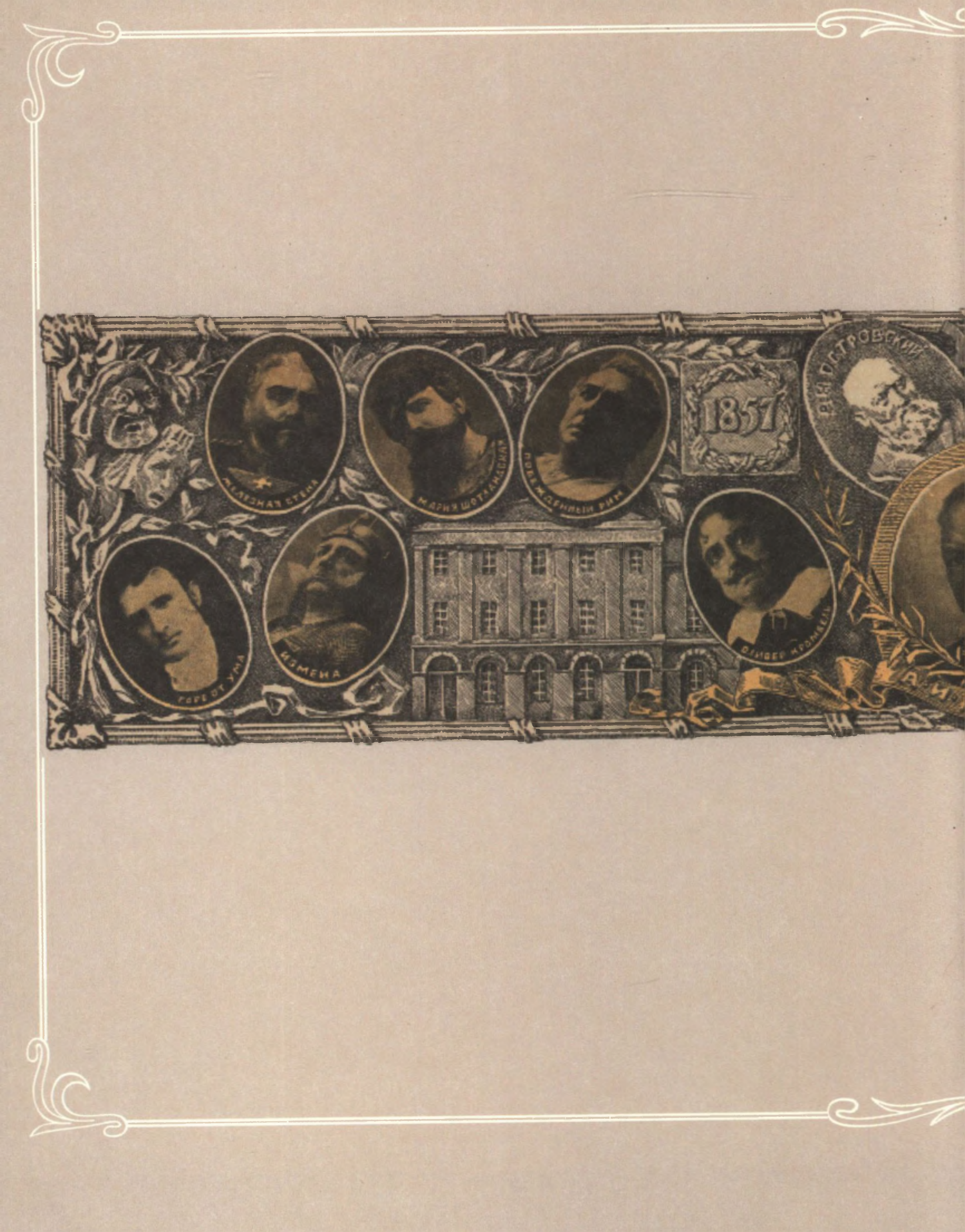
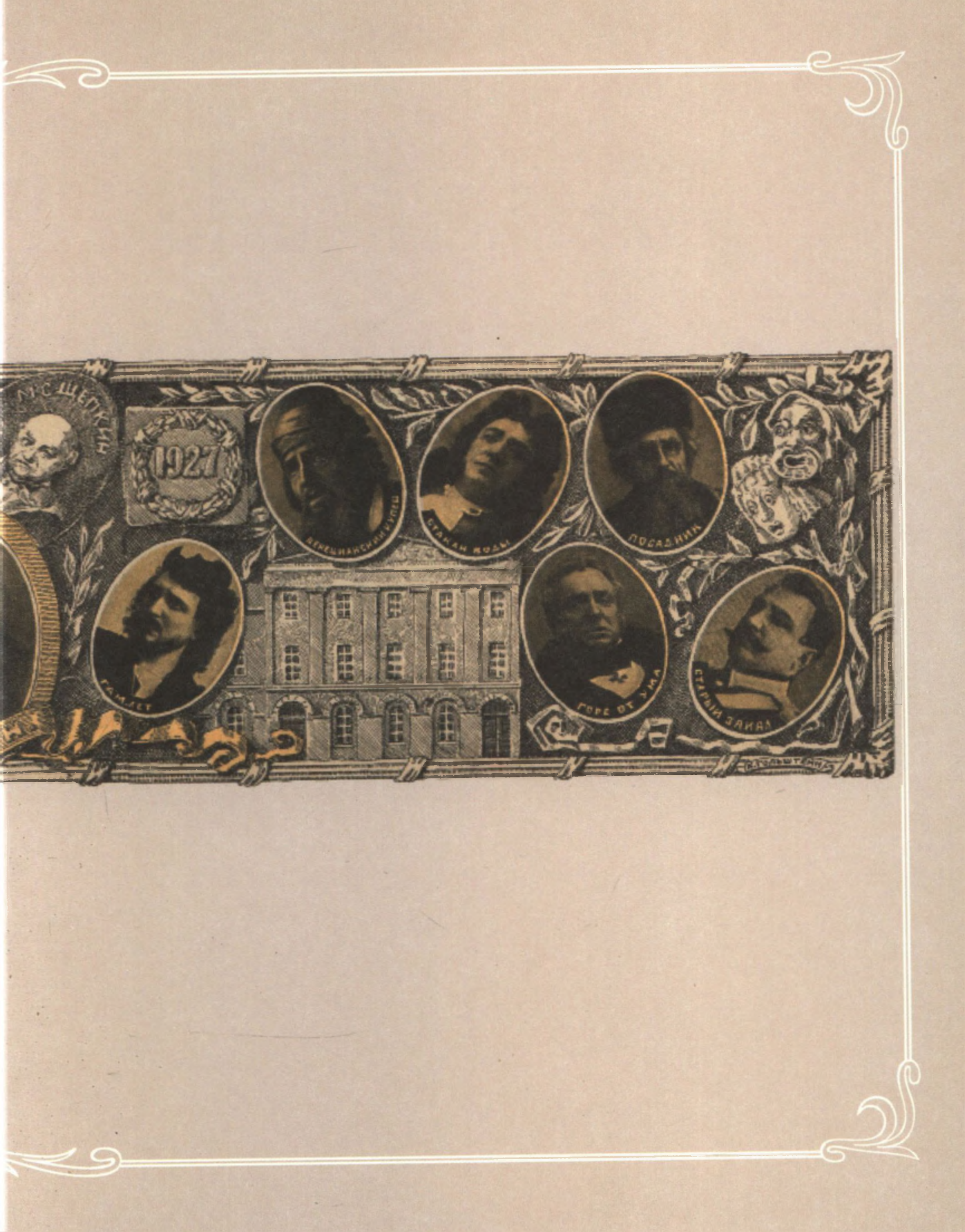
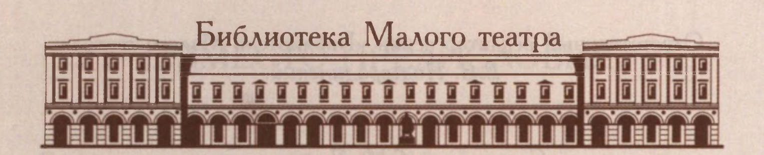

Князь
Александр Иванович
Сумбатов-Южин


ЖЕЛЕЗНАЯ СТЕНА
МАРИЯ ШОТЛАНДСКАЯ
ПОБЕЖДЕННЫЙ РИМ
1857
ОСТРОВСКИЙ
ГОРЕ ОТ УМА
ИЗМЕНА
ОЛИВЕР КРОМВЕЛЬ


М. С. ЩЕПКИН
1927
ВЕНЕЦИАНСКИЙ КУПЕЦ
СТАКАН ВОДЫ
ПОСАДНИК
ГАМЛЕТ
ГОРЕ ОТ УМА
СТАРЫЙ ЗАКАЛ



Князь Александр Иванович Сумбатов-Южин

2007
МОСКВА

Ответственный редактор серии «Библиотека Малого театра»
В.В. Подгородинский.

Составитель *Г.М. Полтавская*

Князь Александр Иванович Сумбатов-Южин
Воспоминания. Статьи. Исследования
368 с., илл. М., 2007. — (Библиотека Малого театра)

Сборник «Князь А.И. Сумбатов-Южин. Воспоминания. Статьи. Исследования» посвящен лидеру Малого театра, одному из крупнейших людей русского театрального мира. Сейчас его, к сожалению, стали незаслуженно забывать. А столетие назад имя актера, писателя, драматурга, теоретика театра, публициста А.И. Сумбатова-Южина гремело на всю страну. Его любили в Москве и Петербурге, обожали в провинции, очень ценили за рубежом. В книге современному читателю представлены статьи писателей, критиков, крупнейших представителей русской культуры конца XIX — начала XX веков А.Р Кугеля, А.В. Амфитеатрова, А.А. Плещеева, С.В. Яблоновского, П.А. Маркова, воспоминания друзей и поклонников творчества А.И. Южина, живших с ним в одно время, а также впервые издаваемая работа А.Н. Гончаренко, в которой автор исследует деятельность выдающегося актера на посту директора Малого театра. Предваряет книгу статья профессора Б.Н. Любимова.

В книге использованы фотографии
из фондов музея Малого театра и личного архива М.А. Богуславской

ВМЕСТО ПРЕДИСЛОВИЯ

Сборник, посвященный А.И. Южину, выходит в преддверии двух дат, связанных с его жизнью и творчеством — 150-летием со дня рождения и 80-летием со дня кончины. Сначала о первой дате и ее контексте. Южин родился в 1857 году, и среди наиболее выдающихся людей России — представителей его поколения — большинство относятся к типу, которых в тыняновской классификации можно было бы отнести к ярко выраженным новаторам. Таким, как поэт И. Анненский или поэт и мыслитель В. Соловьев. В живописи на ум сразу приходит М. Врубель, который на год старше Южина. Если сегодня И. Левитан и М. Нестеров кажутся традиционалистами, то для современников конца 80-х — начала 90-х годов XIX века отроки и святые Нестерова, пейзажи Левитана на фоне передвижников воспринимались как новаторское движение вперед. Возьмем ли мы друга Южина, его однокашника и соперника по искусству В.И. Немировича-Данченко: из начала XXI века мы его воспринимаем как человека глубоко традиционного, заложившего основы традиции, но закладывал он их как раз в качестве бесспорного новатора. Годом старше Южина, весь кипящий, бунтующий В.В. Розанов — кажется, что это люди абсолютно другого поколения. Сверстники Южина в политике (скажем, достаточно колоритная фигура Милюкова), конечно же, были новаторами. Они создавали кадетскую партию, свергали царя, были одним из знамен Февральской революции. Словом, почти во всех сферах человеческой деятельности люди, рожденные во второй половине 50-х — начале 60-х годов, — это те, кто, ниспровергая, утверждал новое.

Южин в этом поколении может рассматриваться как одиночка, но справедливо в свое время заметил Аверинцев: если на корабле

все пассажиры бегут на левый борт, то кто-то должен обязательно остаться на правом, чтобы корабль не перевернулся. Как показывает опыт естественного развития культуры и политической жизни, обязательно должны соблюдаться пропорции между правым и левым, традиционализмом и новаторством, разумным консерватизмом и разумным же либерализмом. Даже такой консерватор как Победоносцев говорил, что при естественном развитии государства должны работать обе тенденции, вопрос, в какой пропорции кто что для себя избирает. Вспомним слова весьма незаурядной фигуры в мире католицизма XX века — папы Иоанна XXIII: «Я папа тех, кто нажимает на газ, и папа тех, кто нажимает на тормоз». И в искусстве, и в политике, как в автомобиле, соотношение тормоза и газа — необходимое условие сохранения в целости и автомобиля, и его пассажиров.

Южин должен был, это свойство его характера и убеждений, сохранить те традиции, которые существовали в Малом театре. Он, как всякий новый руководитель оказывался в положении человека, который садится за прерванную шахматную партию, дебют которой принадлежит не ему. Он должен доигрывать с теми фигурами и в той ситуации, как она сложилась к его приходу к власти. С той труппой, с теми культурными запросами части зрителей, которые предпочитали Малый театр, с теми «веяниями эпохи», по слову А. Григорьева, с которыми он встретился на рубеже первого и второго десятилетий XX века.

Кто знает, как бы Южин повел театр, став он руководителем в начале века или десятилетием раньше. Но он должен был считаться с существованием Художественного театра, причем уже сложившегося, прожившего 10 лет. Он должен был учитывать то, что принес с собой В. Мейерхольд. Южин присутствовал при рождении первой студии МХТ, начале творческого пути Е. Вахтангова и А. Таирова,

он работал на их фоне. С каждой новой фигурой Малому театру было все труднее сохранить свое лидерство, свое исключительное положение, присущее ему в веке XIX, даже до начала XX века. До той поры, когда стало очевидно, что Художественный театр неотменим, что это не случайная прихоть, которая через 2—3 сезона закроется. Когда МХТ привлекает новые силы, из его недр вырастают А. Коонен и М. Чехов.

Если в начале XX века Художественный театр мог с завистью посматривать на актеров Малого, то к моменту, когда его возглавил Южин, ситуация была скорее обратная. Старшее поколение или уходило из жизни, как М.П. Садовский, или уходило со сцены по болезни, как Г.Н. Федотова, или от ведущих ролей, как М.Н. Ермолова, его старшая современница. А в новом поколении тех вершин, тех актеров, которые самим фактом своего существования могли обеспечить внимание зрителей, становилось все меньше. Центр тяжести, в том числе и в актерском искусстве, переходил в Художественный театр (Станиславский, Леонидов, Москвин, Качалов, Лилина, Книппер) и в новообразования (Первая студия, Камерный театр и так далее).

Старший друг Южина А.П. Ленский еще не знал того, что мы теперь называем «режиссерским театром». В год его кончины (1908) в России по настоящему был один режиссер — Станиславский. Вряд ли можно назвать триумфом «Привидения» и «Росмерсхольм» в постановке Немировича-Данченко. Если посмотреть на афишу спектаклей Художественного театра, где значилась его фамилия без Станиславского, то относительным успехом считать можно спектакль «Юлий Цезарь», который при всей очевидности режиссерского дарования Немировича не стал сверхуспешным. В его содружестве со Станиславским имя последнего доминировало в сознании большинства. Столичный зритель ничего не знал о провинциальной деятельности Мейер-

хольда, его опыт в театре на Поварской оказался доступен немногим, до триумфа «Дон Жуана» Ленский не дожил.

Южин работал до самого конца дней своих не только рядом со Станиславским, который продолжал делать то, что он делал. Не только на фоне Немировича-Данченко с его «Братьями Карамазовыми», когда стало совершенно ясно, что это самостоятельная режиссерская величина. Не только рядом с триумфом Мейерхольда в Александринском театре и премьерой «Леса», возмутившей Южина. Вся короткая биография Вахтангова и ранние, наиболее совершенные опыты Таирова уложились во время правления Южина в Малом театре. Даже первые спектакли следующего поколения — Попова, Завадского, — пока несовершенные и вряд ли попавшиеся на глаза Южину, так или иначе, к середине 20-х гг. заставили говорить о режиссуре советского периода.

Под определением режиссерского театра, которое дал Мейерхольд в разговоре с Гладковым («это актерский театр плюс композиция целого»), вряд ли подпишутся его сегодняшние адепты, мыслящие совершенно иначе. Наши авангардисты сказали бы, что режиссерский театр — это композиция минус актерский театр минус художественная целостность. Ситуация Южина и как личности и как человека, руководящего именно тем театром, которым он руководил, — это ситуация, которую Тынянов определил как архаисты, борющиеся с новаторством. Вспомним, что первоначальное название книги Тынянова — «Архаисты-новаторы».

Увидеть будущее в том, что представляется архаичным, — одно из несомненных достоинств Южина-руководителя. В отличие от современной ситуации, люди, подобные Южину, встречались лоб в лоб с подлинным авангардом, с Авангардом с большой буквы. То, что несло с собой искусство Мейерхольда, Сологуба, Иванова, Блока, Белого, футуристов, было первоначально, подлинно, по-настоящему талантливо.

Сегодня мы имеем дело с авангардом с маленькой буквы. Авангардом, присваивающим себе это имя, но не обладающим ни масштабами дарования, ни перспективой, но уже завоевавшим себе место на рынках всего мира. И эти подделки под подлинную фирму авангарда пользуются несомненным спросом. Авангард начала века пробивал себе дорогу, разбивая себе локти, живя зачастую в нищете (пример Модильяни слишком просится на язык), и действительно делал открытия. Сегодня человек со здоровым восприятием культуры как памяти, как передачи, как традиции сталкивается с ситуацией, когда «авангардистов-новаторов» гораздо больше, чем архаистов. Когда они стоят у руля и в прессе, и в СМИ, которых Южин не знал (телевидение и радио). Газеты начала века были скорее консервативные, они встречали авангардистов в штыки. Наши же арт-критики естественно приветствуют каждый вздох любого авангардиста и косо посматривают на искусство, пытающееся установить связь по крайней мере с одной из традиций.

В этом смысле сегодня традиционалисту и легче, и сложнее. Легче, потому что соперников на самом деле нет. Те, кто сейчас на устах у всех, сгинут как пена. «Позорно, ничего не знача, быть притчей на устах у всех, и надо жить без самозванства» — к этому призывал Пастернак. Нынешние самозванцы будут также забыты. Впрочем, обольщаться не надо, придут следующие.

Труднее завоевать зрителя, отвлечь его от того искусства, к которому стал привычен глаз за последние 20 лет. Малый театр конца 80-х годов XX века - начала века XXI в каком-то смысле рифмуется с той ситуацией, в которой оказался Южин. Мы видим ту же попытку сохранить традиции, освежить, преобразить их. Достаточно указать на совершенно очевидный пример нарастающего движения спектаклей Сергея Женовача в Малом театре, от «Горе от ума» к такому шедевру, как «Мнимый больной». Традиции актерского ис-

кусства Малого театра сохранены, и можно вполне представить себе (при всей разнице и типов дарования, и внешних данных), что диалоги Бочкарева и Титовой связаны опосредованно, скажем, с диалогами Южина и Лешковской. И в то же время последний спектакль Малого театра по Мольеру невозможно представить себе в начале XX века. Без всего того, что сделали Станиславский, Мейерхольд в «Дон Жуане», Эфрос, ставящий Мольера. Все это входит в сокровищницу театрального опыта, который так хорошо знает и использует на опыте Женовач.

Нельзя сказать, что Ю.М. Соломин ведет Малый театр по Южину. Так никогда не бывает, слишком удалено одно столетие от другого. Соломин вступил в должность в конце 80-х годов, когда дряхлеющего аристократического льва лягали многочисленные демократические копыта ослов. Он, не имея опыта руководства тем или иным театром, получил труппу в сто с лишним человек, две сцены, ремонт, отсутствие поддержки со стороны государства и полное неприятие театральной общественности. И постепенно ему удалось вернуть себе прежнего зрителя и привлечь нового.

История движется по спирали. Чужой опыт никогда не становится уроком, но то, что он входит в культурное достояние, — несомненно. И когда-нибудь, лет через сто, снова может возникнуть ситуация, когда кому-то пригодится опыт Соломина и опыт Южина, как руководителя Малого театра, которому и посвящен предлагаемый читателю сборник.

Борис ЛЮБИМОВ,
Зам. художественного руководителя Малого театра,
ректор Театрального училища им. М.С. Щепкина,
заведующий кафедрой истории театра России РАТИ (ГИТИС),
профессор, заслуженный деятель искусств России

Статьи
Воспоминания
Исследования

Сергей Яблоновский

А.И. ЮЖИН
Набросок карандашом

Нет многих песен, —
есть одна...

Одна песня звучит в душе всякого человека, душа которого умеет петь. Одна — своя собственная, такая, какой вы не встретите больше ни у кого, которая принадлежит только ему и отмечает его из всех остальных людей.

Тот, кто одинаково поет несколько, много песен, может показаться толпе очень многострунным инструментом, но знатока он не обманет: знаток поймет, что у этого поющего много песен человека, нет ни одной песни. Ни одной своей собственной.

Соловей поет только одну свою соловьиную песню. И зяблик поет только песню зяблика. И ничьей кроме песни жаворонка не поет жаворонок. А славка-пересмешница поет и иволгой, и зябликом, и черноголовкой, только одного нет у нее — нет своей собственной песни, нет и индивидуальности.

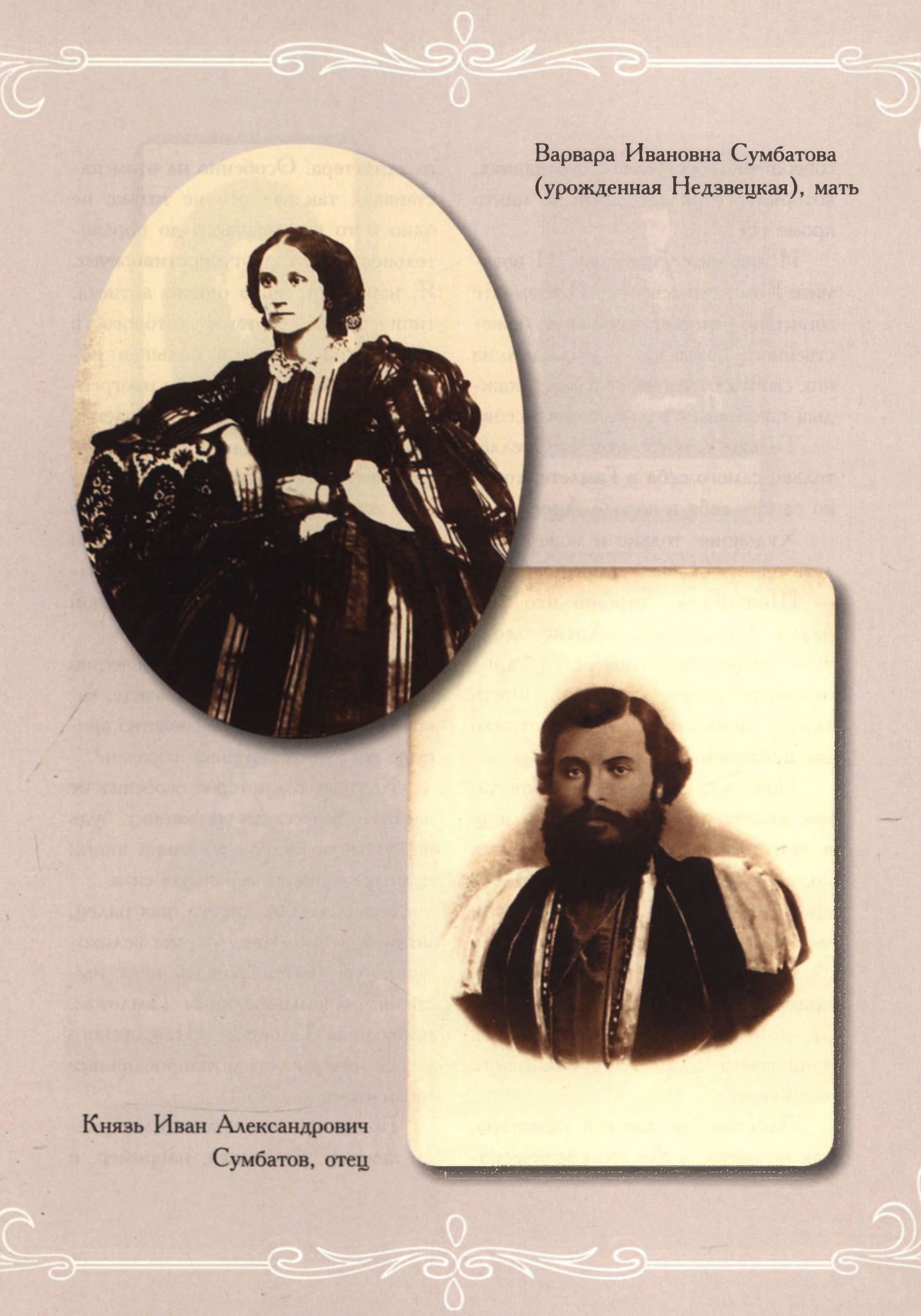
Когда является крупный артист, — толпе кажется, что он крупен тем, что превосходно умеет притвориться непохожим на себя, уйти от себя так, что никто его и не узнает. Ценитель понимает, что артист действительно крупен только тогда, когда он принес с собою свою единую песню, свой собственный тембр, свой аромат, свою напевность.

В литературе это проще, понятнее. Все знают, что не недостаток, а великое достоинство Гоголя, Достоевского, Толстого, Щедрина... что всех их сразу узнаешь с двух трех слов.

Об артистах сцены думают, что у них нет своей индивидуальности, что для них существуют только индивидуальности драматургов, только индивидуальности создаваемых образов.

Было бы долго вдаваться сейчас в теоретическое обоснование индивидуализма на сцене, достаточно того, что самые крупные артисты были самыми крупными индивидуалистами.

К нам едет Дузе. Пусть она очарует вас изумительным кокетством Мирандолины — вы увидите, что не для этой грации вывел ее на сцену милосердный Бог, а для того, чтобы она пропела одну свою песню — песню о страданиях, о таких



Варвара Ивановна Сумбатова (урожденная Недзвецкая), мать

Князь Иван Александрович Сумбатов, отец

совершенно особенных страданиях, которыми страдает Дузе и никто кроме нее.

И возьмите Ермолову. И возьмите Комиссаржевскую. И возьмите гигантов-артистов, начиная с божественного Томмазо, — у каждого из них свой собственный колорит, каждый показывает только самого себя.

Только самого себя в Отелло, только самого себя в Гамлете, только самого себя в короле Лире.

Художник только и может сделать одно: показать самого себя.

Шопенгауэр хорошо это выразил. Он сказал: «Артист должен возможно полнее и ярче проявить свою личность, иметь такую личность, которую стоило бы проявить».

Поэтому, оценивая артиста, как явление, я, прежде всего, ищу в нем того своего, чем отличается он от прочих, что объединяет все его роли, как бы разнообразны и многообразны они не были.

Этот вопрос задавал я себе и в применении к сегодняшнему юбиляру, артисту Южину: что является типическим для его сценического характера?

Заметьте: не для его характера, как человека, а для его сценического характера. Особенно на этом настаиваю, так как это не только не одно и то же, но часто до поразительности друг другу противоречит. Я, например, знаю одного артиста, типическими чертами которого в общежитии являются большая интеллигентность, мягкость и прогрессивность, а на сцене он великолепен именно там, где надо проявить кит-китычество, черносотенность, грубую животную силу, а одно время его даже прямо специализировали на «гнусных насилиях», благо драматург такой пошел, что в каждой пьесе гнусное насилие имеется.

Так вот определял я и сценический характер А.И. Южина. И знаете, какое чрезвычайно редкое свойство присуще его художественным образам?

Как раз то, которое особенно не задавалось русскому художнику, будь он писатель, актер, художник кисти: культурная, самоумеряющая сила.

Казалось бы, просто, как палец, но всегда было так, что мы великолепно умели изображать всех нытиков, начиная великим Гамлетом, продолжая Гамлетом Щигровского уезда, кончая гамлетизированными поросятами.

Боже, как великолепно мы умеем каяться, подползая, например, к



Южин А.И.



Екатерина Богуславская (урожденная Сумбатова), сестра



Южин А.И. с братом Владимиром

любимой женщине побитой собакой и лижа ее руки.

«Не бранить меня, Леля, а жалеть нужно», — как чудесно выходило это у всех Холминых! Как хорошо умеем мы, а с нами и наши художники — если не в жизни, то мелодекламируя в душе своей, — пить «последний свой бокал» и произносить при мелодраматическом свете жженки свой последний монолог!

Мы умеем ныть и страдать. Даже когда беззаботнейший из смертных, папаша-Дюма преподносит нам своего беспутнейшего Кина, мы считаем необходимым свести его от страданий с ума, отбрасывая как недостойное, последний акт.

Есть у нас и сила. Ого-го! Сколько угодно! Выходи на левую руку! Но только той силы, которая бессознательно прет изо всех пор и для которой в высокой степени безразлично, — выйдет ли в результате разряда величайшая добродетель или величайшая гнусность: лишь бы разряд силище получился.

А чуть хотели мы изобразить силу культурную, так получался у нас либо немецкая мумия Штольц, либо геморрой в вицмундире Адуев, либо другая подобная прелесть.

И на сцене то же: стреляться, сколько хотите, но показать настоящую, глубокую силу, силу, так сказать, потенциальную, которая не столько проявляет себя, сколько заставляет в себя верить, на этом скисают все русские артисты.

И этой-то, с виду деликатной, по существу стальной силы — в Южине, то есть в его сценических образах, — quantum satis.

Он импонирует зрителю не неврастенической слезой, не мгновенным подъемом души своего героя, а большой силой интеллекта, соединенного с крепкою, спокойною, уверенной в себе волей.

Подобно тому, как все герои Достоевского — под гнетом падучей и сладострастия, а все герои Тургенева обвеяны особой пленительной романтичностью, — все образы Южина насколько это возможно, без прямой ссоры с авторами всех времен и народов, полны благородной силой воли.

Благородная сила воли — вот преобладающий колорит южинских образов.

Шопенгауэр, на которого я уже сегодня ссылался, говорит, что в музыкальном произведении важнее содержание произведения, чем



Мария Александровна
Богуславская,
любимая Мулька, племянница

совершенство его воплощения, а в драматическом наоборот. Он хочет этим сказать, что драматический артист может дать великолепнейший chef d'oeuvre из среднего подчас произведения.

Южину между прочим, пришлось проявить во всей необыкновенной полноте те свои самые характеристические особенности, о которых я говорю, на пьесе среднего литературного достоинства — в «Сильных и слабых».

То, что было разбросано, как части, во множестве образов, тут соединилось в одно пленительное целое.

Мы, гоняясь в искусстве за положительным типом, за сильным и хорошим человеком, который в то же время был бы и живым, а не приготовленным по кондитерскому рецепту, мы увидели это редкое зрелище.

Сила без криков. Сила, как результат огромной культуры. Сила, которая не только не прет, но уступает, именно потому, что она сила, ее и на уступку хватает. Сила, которая в конце концов найдет для себя выход их всех страданий в труде, не бессмысленном, как у дяди Вани, а в том, для которого человек пришел в мир.

Тот, кто видел Южина в «Сильных и слабых», тот поймет, о чем я говорю, и почему из огромной толпы оживленных им героев, часто колоссального художественного достоинства, я выбрал именно этот.

Этой песни, песни о культурной, творческой силе на русской сцене не приходилось петь как следует никому. А между тем, может быть, это самая великая песня, ибо будущее принадлежит не силе прущих бесшабашно Нилов, а силе высокой культуры, силе справедливой, совестливой, чрезвычайно строгой к самой себе.

Южин является певцом этой лучшей силы, певцом благороднейшей песни, и этим объясняется тот излишек любви, который мы питаем к нему, излишек остающийся в остатке, когда вычесть ту любовь, которая ему следует за его огромные чисто художественные заслуги.

1908



Мария Николаевна Сумбатова,
урожденная баронесса Корф, жена

Александр Амфитеатров

А.И. ЮЖИН-СУМБАТОВ

I

Отпраздновал двадцатипятилетний юбилей свой А.И. Южин-Сумбатов. Если бы я присутствовал на торжестве этом, я сказал бы юбиляру нижеследующее:

Дорогой друг
Александр Иванович!

Что вы человек талантливый, это сказано вам сегодня с полной искренностью, по крайней мере, сто раз. Что вы человек умный, это вы доказывали каждым словом каждой вашей роли, каждою строкою каждого вашего литературного произведения. Что вы человек превосходного образования и, своего рода, феникс в малокультурной актерской среде, это постигает, по первым же минутам общения с вами, каждый, кто вас узнает. Что вы человек не только безусловной, но высочайшей исключительной порядочности, — общественной, личной, профессиональной, — тому лучшее доказательство — почти беспримерный блеск вашего юбилея, на который с равною любовью и уважением отозвались и ваши товарищи, и ваша публика, и весь литературный мир, и самые разнообразные слои общества. Что вы человек широкой души, способной совместить железную силу рабочего характера с почти женственною мягкостью в отношениях к ближним своим, с красивою твердостью убеждений, с рыцарскою верностью в дружбах, вы доказали множество раз... ну, тут надо много, независящих от нас с вами точек поставить!.. Заменим их ласковою отзывчивостью на каждое хорошее и красивое начинание, частное ли, общественное ли, лишь бы оно было полезно «тем, кому в удел страданье задано». Что вы человек ясной и честной политической мысли, вы являете ровною и никогда ничем не омраченною дружбою с той либеральною Москвою, что вынесла на многострадальных плечах своих угрюмый гнет восьмидесятых и девяностых годов и, правду сказать, недостаточную за то благодарность получает теперь от забывчивого поколения своих сменников. Ваше имя тесно связано с жизнью московской интеллигенции в те двадцать пять лет, свершение которых мы отпраздновали, — в ее истории немного



Первые артисты Императорского Малого театра. 1891 г.
Сидят: С.А. Черневский (режиссер), Н.А. Никулина, Г.В, Панова, Г.Н. Федотова, А.И, Южин, А.А. Яблочкина, Н.В. Рыкалова, А.П.Щепкина, О.О. Садовская, М.Н. Ермолова, М.П. Садовский, Е.К. Лешковская
Стоят: В.А. Макшеев, К.Н. Рыбаков, О.А. Правдин, И.Н. Греков, Н.И. Музиль, А.М. Кондратьев (режиссер), А.П. Ленский

страниц найдется, где бы имя ваше не упоминалось прямо или косвенно, как свое, нераздельное. Ваша роль в московской интеллигенции восьмидесятников близко напоминает роль одного из великих предшественников ваших по сцене Малого театра — М.С. Щепкина — в кругу Аксаковых, Герцена, Гоголя, Белинского. Россия имела много великих актеров, которые, быть может, превосходили вас в специальной области театрального искусства. Но вам принадлежит честь, которой, до вас, никто в России похвалиться не мог, или, если и могли некоторые очень немногие, то лишь в самой слабой степени, бледными, едва чувствительными намеками. Вы первый вдвинули актера в жизнь общества. Своим примером вы показали ему место в социальности, которого он должен быть достоин и которое нравственно он обязан занимать. Личностью своею и влиянием своего искусства вы сняли с гражданственности театра вуаль той бессознательной стихийности, что губила когда-то Мочаловых и Мартыновых, и открыли ей пути строгие и планомерные. Вы кончили легенду Рыбаковых, Полтавцевых, — Несчастливцевых,— и указали русскому актеру дорогу в историю.

Вы один из главных виновников того явления, что театр в России перестает быть только любимою забавою общества и становится его товарищем, вдумчиво и серьезно ищет совпадающих или параллельных путей к учительному и совещательному участию во всех движениях его мысли и бытия. Вы один из главных виновников того духовного подъема, которым русский актер морально и житейски выбился уже над плачевным уровнем Аркашки и Геннадия Демьяныча, сложил какое-то подобие сословия и заявил свое духовное равноправие со всеми остальными передовыми рычагами и факторами русской культуры. Вы — зерно, из которого разрослась громадная роща. Времена изменили художественные вкусы и взгляды публики. Театр пережил острую внутреннюю реформу. Возникли новые веяния, вызвавшие к жизни специальные театры, которые овладели вниманием общества и отодвинули «старое» искусство на задний план. Именно Москва сделалась центром этого движения, создав громадную силу Художественного театра. Вы, Александр Иванович, остались не только в стороне от этого театра, но даже, если не ошибаюсь, стоите

в оппозиции ему до известной степени. И, тем не менее, необходимо сознаться, что даже в нарождении этого театра есть значительная доля вашего участия. Когда он захочет писать свое родословие и начнет считать своих предков, ему не обойтись без вашего имени. Совсем не случайность, что во главе Художественного театра оказался ваш гимназический и литературный товарищ, сверстник, многолетний друг и единомышленник — Вл.Ив. Немирович-Данченко. Неслучайность, а логическая последовательность, нравственная необходимость. Это — голос и артистическая исповедь вашего поколения. Такому театру немыслимо было возникнуть 25 лет тому назад, на почве до-южинского актерства. Я вполне понимаю, почему сам Южин — не актер и не руководитель для подобной сцены, но создать ее могло только то сознательное жреческое отношение к искусству, которое в артистическую среду внес южинский пример; вырастить ее в деятельную силу в состоянии было только поколение младших Южиных, хорошо понявших, усвоивших, искусно применивших к своей эпохе, расширивших и продолживших дело Южина старшего.

Говоря о ваших сценических заслугах, дорогой Александр Иванович, постоянно приходится повторять: «вперед», «передовой», «новый», «реформа» и т. п. Между тем, собственно говоря, мы впадаем тут в условную ложь, подчиняемся оптическому обману. Ваша общая передовитость бросает свой отсвет и на деятельность вашу в Малом театре, история которого за эти 25 лет — конечно, вполне и всецело ваша история. Вы — тот нравственный мотор, который зримо и незримо оживлял и двигал шестерни и маховые колеса этой громадной машины. Но здесь я беру на себя смелость утверждать, что вы были не реформатором, но консерватором. И — на этот раз, совсем необычный в моих устах, привычных отрицать благодеяния какой бы то ни было задержки и звать к ломке настоящего для целей будущего,— я настаиваю, что именно то и было в вас для Малого театра хорошо, что в том-то и заключается ваша пред Малым театром заслуга.

Ваша роль в Малом театре, когда вы появились в нем, очень напоминала молодого коменданта, назначенного — на пан или пропал — отстаивать крепость, полу-

разрушенную временем и жестокою бомбардировкою. Что отстоит, — никто не верит. Что пропадет, — никто не жалеет. Пушечное мясо! Вы вошли в Малый театр в эпоху, когда Островский и созданное им артистическое созвездие быстро летали с зенита к надиру. Смерть и старость обирали сцену, еще недавно богатую великими талантами-самородками. В течение пятнадцати лет Малый театр лишился Прова Садовского, Живокини, Катерины Васильевой, Шумского, Самарина, Решимова, Никифорова смертью; Акимовой, Медведевой и многих важных второстепенностей — старостью. В начале 80-х годов Малый театр представлял собою испустошенный и заброшенный сад, с несколькими великолепными и редкими растениями, обреченными глохнуть среди сорных трав, разраставшихся, что день, то шире и гуще. Актер-талант задыхался и увядал, а преуспевал и самодовольно размножался ряженый чиновник от искусства и казенной конторы.

Появление сценических талантов редко одиночно. Оно — эпохами. Оно — в роде, как нефтяные фонтаны в Баку. Все нет, да нет ничего, — и вдруг хлынуло, забило, каждый день по миллиону ведер. Выпросталось подземное озеро, — и опять сухо. И Бог знает, на сколько лет вперед.

Фонтан Малого театра, открывшись еще во времена Белинского, отличался редкостным богатством и бил много лет с таким энергическим постоянством, что, казалось, и извода ему не будет. Это мало-помалу стало почти суеверием московским, да и не только московским — всероссийским. Нет Бога, кроме Бога и театра, кроме московского Малого — мы росли с этою верою. Мы были убеждены, что там не актеры театр, но театр актеров создает. Таков гипнотизм традиций! Мы мирились даже с Бергами, Вильде, Музилями — только потому, что они удостоены были служить на Малом театре, — значит, хороши! Вы сами, Александр Иванович, когда получили приглашение в Малый театр, то, по младости лет своих, струсили и запросились было в Александринку, ибо там-де не боги горшки обжигают, а Малый театр... Малый театр!.. Это — русская Academie des Sciences! Это — коллегия бессмертных!

Тем не менее вы, к счастью Малого театра, все-таки попали в



Чацкий
«Горе от ума» А.С. Грибоедова. 1882 г.

Малый театр. И вы, — один из немногих, а, может быть, и единственный из тогдашних молодых артистов, — приглядевшись к Малому театру, поняли, что он, — под блеском красивых и мощных традиций своих,— тяжко болен, задыхается почти в смертельной опасности, и что его надо спешно, упорно и безотлучно спасать. И вот — этой-то консервирующей деятельности спасения Малого театра от угрожавшей ему гибели вы и посвятили 25 лет своей артистической жизни. И сейчас приходится, с полною искренностью, сказать: если Малый театр остался к 1908 году жив и еще будет жив, то не иначе, как вами, вашим трудом, вашею энергией, вашим влиянием, вашею любовью.

Объяснюсь, чтобы вы не приняли слов моих себе за лесть, а ваши глубокоуважаемые товарищи по театру за обиду.

В момент вашего поступления на московскую сцену, Малый театр переживал следующие обстоятельства. Старые боги, ученики Щепкина и создатели Островского, вымирали. Отмена монополии императорских театров остановила прилив к Малому театру зрелых талантов из провинции. Пушкинский театр Бренко впервые жестоко потряс авторитет Малого театра, показав Москве, в одном ансамбле, Андреева-Бурлака, Иванова-Козельского, Писарева, Киреева, Свободина, Далматова, Стрепетову и т. д. Фонтан талантов, выбросивший в семидесятых годах громадные природные дарования Ермоловой, Ленского, Горева, Садовских, иссяк и замер к восьмидесятым годам. Его последнею счастливою вспышкою было в 1887 году случайное и одинокое появление превосходного таланта Е.К. Лешковской. С тех пор Малый театр в Москве не дал ни одного природного дарования, сколько-нибудь значительного.

Федотовой было сорок лет. Никулиной — за сорок. Ленский, один из величайших и изящнейших трагических талантов нашего времени, преждевременно уходил от молодых ролей, по ложному стыду своего небольшого роста и ранней тучности. Колоссальный талант и мощный темперамент Горева разменивались в хаотическом, нутряном неряшестве. Тон репертуара давала из Петербурга Александринка, — пошлый Крылов и редкостно талантливая, но не сумевшая серьезно

взглянуть ни на свое дарование, ни на искусство, Савина. Титанической Ермоловой, поэтому, было решительно нечего делать, она задыхалась от бездействия, от нравственного одиночества, от бессилия и незнания, куда же давать свой неприкладной, не нужный начальству, стихийный талант.

Молодой Южин, пришедший к упадку этому, был беднее всех названных природными данными к сценическому искусству, но никому из них не уступал, а многих превосходил страстною любовью к театру, не говоря уже о том красивом и благородном самолюбии, энергия которого последних делает первыми. Теперь, в дни триумфа, не горько вспомнить, как трудны были первые годы Южина пред избалованными, упрямо консервативными в театральных вкусах своих, москвичами. Фигура, голос, холодноватость дарования, остатки молодого дилетантства, даже самая интеллигентность, университетское образование, княжеский титул артиста, — давали поводы к предубеждению и насмешкам. Что ставилось в заслугу Писареву, — в Южине высмеивалось! Пред Оболенским-Ленским несчастливцевская ненависть к образованному актеру из князей почему-то молчала, а на Южина бросалась с воем и оскалом всех зубов. Газетной поддержки и рекламы Южин *никогда не знал*. Я почти ровесник его годами и свидетель его московской карьеры. Пресса 80-х годов все время бросала ему камни под ноги и, случалось, пребольно. А он морщился, да шел вперед, кряхтел да шел! Один «Гамлет» чего ему, в свое время, стоил! Ах, милый, как я помню ваши в «Гамлете» сапоги со скрипом! Наверное, и сам когда-то что-то острил на их счет.

Нельзя видеть перед собою длящуюся работу железного характера без того, чтобы не проникнуться уважением к нему. И вот — Южиным начинают интересоваться, потом увлекаются, Южина начинают понимать, Южин становится нравственным центром труппы, интеллектом ее сложного организма, магнитом публики, Южин — первый актер Малого театра. Первый — не только по ролям и влиянию, но и по нравственному праву, по убеждению и симпатиям зрительного зала и — я уверен — большей части его товарищей по сцене. Делается так, что, — уже в половине девяностых

годов, — можно, пожалуй, Малый театр отставить от Южина, но не Южина от Малого театра. Потому что Южин — его душа, его спасение, его движущая сила, его вдохновение и жизнь.

Великою заслугою Южина было, что, с первых же шагов своих в Малом театре, он догадался, что песенка счастливого фонтана талантов-самородков спета. Иссяк фонтан, и рассчитывать на его драгоценные выбросы больше нельзя, а пришло время — «на Бога надейся, а сам не плошай»: помогать природе интеллектом, любовным трудом и знанием, воскресить школу, взяться за давно уже забвенное и чуть не презренное хоровое начало. Вокруг Южина сгруппировалось несколько артистов, сознательно или бессознательно подчинившихся его влиянию, пошедших его дорогами и к его целям. Nomina sunt odiosa, но именно таким образом выработался тот блистательный хор из солистов, то согласное дружество крупных индивидуальностей, та «игра по нотам», которые символизировались для девяностых годов словами — «ансамбль Малого театра».

Лишь на фоне такого ансамбля могла зародиться общая мысль о замене театра артистической личности театром режиссерского ансамбля, осуществленная впоследствии Вл.Ив. Немировичем-Данченко и К.С. Станиславским. Повторяю: последние могли воздвигнуть свое здание — лишь на южинской формации актера —образованного, сознательного, мыслящего, а потому и покорного внушениям образования, сознательного слова, повелительной логической мысли. Раньше они не нашли бы для постройки своей нужного материала. Их идея, их план, но первые кирпичи сработал еще в восьмидесятых годах Южин.

Насколько сознательно трудился Южин в ансамбле Малого театра и как глубоко и детально понимал он его, лучшее свидетельство — пьесы князя А.И. Сумбатова, похожие на партитуры Направника, написанные для образцового оркестра, как итальянцы говорят, — dei professori. Каждое лицо создавалось автором по предвкушению не только литературному, но и сценическому, имея пред глазами актера или актрису, которые будут впервые исполнять пьесу. Таланты родной труппы любовно изучены Сумбатовым до последних мелочей, и каждому автор дает программу проявиться во



Южин А.И. и Рыбаков К.Н.

всем, посильном ему, диапазоне, со всем, свойственным ему, тембром. Любопытнейшим образцом такого письма, насквозь изучившего и постигшего свою ближайшую цель, является роль Зейнаб в «Измене». Она до такой степени написана для великой нашей Ермоловой, что все не Ермоловы теряются в ней, как карлицы в платье великанши. Все без исключения оказываются бледны и жалки. Эта манера — постоянное профессиональное самопожертвование Сумбатова. Он работает слишком для Москвы. Часто смотря его пьесу в Петербурге, Киеве, Нижнем Новгороде, даже в очень хорошем исполнении, недоумеваешь, как будто глазу твоему недостает той или другой привычной краски. Да, так оно и есть: это — не достает в спектакле — Лешковской, Рыбакова, Правдина, самого Южина, Падарина, на исполнение которых рассчитывалась пьеса. Я особенно ярко испытал такое впечатление, смотря в Петербурге «Ирининскую общину». Словом, пьесы Сумбатова это — последнее слово и лебединая песня личного ансамбля, слагающегося сочетанием амплуа, выношенного тридцатилетием бытового и салонного театра.

Не буду останавливаться на заслугах ваших, Александр Иванович, как усердного проводника в театр наш начал европейской сцены и, в особенности, западной романтической драмы. Тут мы разойдемся с вами во многих симпатиях, начиная с любимца вашего, Виктора Гюго, который, для меня лично, и по-французски трудно выносим, а по-русски совсем уже — вещь, в большом количестве нестерпимая. Я должен сознаться, что еще недавно с позором сбежал из Comedie Francaise, когда Муне-Сюлли и Поль Муне разделывали «Hernani». Словно многолетие в пяти актах... Ну, в четвертом я не выдержал — стало смешно. Соседи косятся... Лучше уйти. Но когда вспомнишь, что Виктора Гюго вы противопоставили в Москве, как некую идейную плотину наплыву из Петербурга Виктора Крылова, что вы отстояли им Малый театр от разврата тогдашней Александринки, то и тут нельзя не сказать вам искреннего спасибо. Вашими усилиями десятки раз спасался репертуар театра от казенной пошлости. Вы облагородили свой театр. Вы возвратили ему Шекспира, на котором суеверный страх актерский поста-

вил для Москвы знаки табу чуть ли еще не с мочаловскихъ времен[1]. Вы дали, вы заставили дать достойную работу таланту Ермоловой — быть может, самой великой трагической актрисе, какую имел XIX век!

В разгар передовых реформ Александра II, старообрядцы писали ему в своем благодарственном адресе: «В новизне твоей, государь, старина нам слышится». Я готов повторить эти красивые слова и теперь, когда так много говорят о вас, как обновителе Малого театра и руководителе его к передовым целям искусства. Да, вы в сценическом искусстве — новизна, потому что ново все, хорошо забытое, но, на самом-то деле, — именно, старина в вас слышится. Что значит творить историю? Понять гибель отжитого прошлого, отречься от власти его над настоящим, но выбрать из него жизнетворные элементы, способные жизнь же новую развивать, и обратить их удобрением на почву, в которой трепещут посевы будущего. Ваша, Александр Иванович, роль в Малом театре была именно такова. Из развалин славы его вы вынесли немногие лучшие его традиции, которые еще не успели одряхлеть и опошлиться к 80-м годам. Вы заключили дружески боевой союз с лучшими людьми и силами искусства, которых то время оставило в наследство Малому театру. Этот союз длится и посейчас, не ослабленный годами, но, напротив, окрепший. Он ушел далеко с того места, где был заключен, вы привели его к новым задачам, к новым берегам, но — «в новизне твоей старина нам слышится». Если в Малом театре звучит еще его былая слава, сверкает мельком то вечное, чем был он дорог и что исторически необходимо от него сохранить, — это почти всегда следы вашего воздействия и влияния, дело вашей памяти, вашего критического выбора и вкуса.

Вы справляете свой артистический юбилей в годах, когда француз-

[1] А.П. Ленский, в 70-х годах, возобновил «Гамлета» (кажется, в 1875?) не особенно удачно на первом спектакле, но затем с годами он проник в роль эту до сокровеннейших глубин и ее, в начале восьмидесятых годов, его Гамлет был самый цельный, поэтический, глубокий Гамлет, какого я только могу вспомнить на европейских сценах. К сожалению, вскоре Ленский, вместе с другими молодыми ролями, и Гамлета забросил навеки. А какой он был Бенедикт в «Много шума из ничего»! Кто не видал Ленского в Бенедикте, тот Бенедикта не знает. См. в моих «Тризнах».

ский или итальянский артист только сознает себя зрелым и начинает вторую молодость. Наша интеллигенция — увы! — сдает и выходит в тираж много раньше. Но вы — типический западник, настоящий европеец во всей своей деятельности, — авось, выдержите западный характер и останетесь европейцем и в этом отношении. Вы из тех счастливых, истинно-талантливых и желанных людей, которых нельзя вообразить без любимого дела, как любимого их дела — без них. Южин без Малого театра, Малый театр без Южина, это — какая-то бессмыслица. Человек вы могучий, ясноголовый, жизнерадостный. Пред вами еще многие-многие прекрасные годы служения искусству и публике. От души желаю, чтобы они затянулись как можно дольше. Когда же ударит и для вас час роковой усталости, повелевающей отойти в сторону от артистических волнений, — я думаю, что тогда каждый друг русского искусства пожелает и для вас, и для родного дела вашего того же, чего и я вам сейчас на тот далекий случай желаю. Чтобы артист-творец, посвятивший всю жизнь своей задаче — стать опорным столпом Малого театра, вынесший на плечах своих честь и славу его в самые трудные для него времена, оказался неразлучным с любимым своим театром до конца дней своих. Чтобы тот, кто в молодости своей спас Малый театр от преждевременного разрушения, — в пожилых и старых годах своих остался властным руководителем и вдохновителем учеников и продолжателей своих[2].

Стой, машинист, при машине, тобою созданной, покуда она идет, а ты дышишь!

Innsbruck.
1908.II. 9

II

Князь А.И. Сумбатов выпустил в свет полное собрание своих сочинений — огромные три тома, полные драм и комедий, предназначенных не столько для чтения, сколько для сцены. Если бы я чувствовал себя драматургом par excellence, то — либо вовсе не издавал бы своих пьес, ограничиваясь печатанием их в количестве, потребном для специально-театрального, промыш-

---

[2] Это мое пожелание счастливо сбылось. С 1910 года А.И. Южин-Сумбатов — управляющий труппою Малого театра. 1910. XI. 13. (*Авт.*)



Граф Дюнуа
«Орлеанская дева» Ф. Шиллера. 1884 г.

ленного, так сказать, сбыта, либо, наоборот, печатал бы их сразу в двух редакциях: вот как эта пьеса должна идти на сцене, а вот — прочтите все, что я, автор, хотел в ней сказать, развить, оттенить.

Сцена — дело грубое. Ярко освещенная рампою, она — вроде экрана, воспроизводящего картины волшебного фонаря: весьма эффектные, с западающими в память контурами и красками, но декоративные, воспроизводящие лишь общие черты предметов и сильные лишь общим впечатлением. Книга — дело тонкое. Пьеса в книге не блестит эффектами, вы не замечаете одним взглядом ее декоративного размаха и лишь понемногу, страница за страницей, постигаете внутреннюю прелесть контуров и красок, облекающих ее типы и действие. В книге вы с удовольствием и с благодарностью к автору читаете лирическую тираду, объясняющую вам тот или другой характер, но на сцене весьма благоразумно выбрасываемую, ибо она «не сценична», «тормозит действие», то есть, попросту говоря, наводит на слушателя тоску. Не думайте, господа, что это бывает только с фальшивыми лирическими местами, с дурными философскими диалогами и т. п. Нет, длинная отвлеченность, которую вы с наслаждением воспринимаете в чтении, всегда скучна, провозглашаемая со сцены. Исключений из этого весьма немного, да и те надо отнести скорее к интересу субъективным искусством актера, чем объективным творчеством автора. Когда мы говорим в театре:

— Посмотрим, как-то выйдет у этого Отелло монолог перед сенатом, у Натана рассказ о трех кольцах, у Гамлета — «Быть или не быть»?

Тогда мы, собственно, подразумеваем:

— Если ему удастся не позволить нам зевать от таких несценичных моментов пьесы, то, стало быть, он, действительно, недюжинный актер.

И вот почему Шекспир решительно несносен в исполнении посредственностей, и вот почему даже самая яркая знаменитость играет Шекспира не «гольем», но в сценических приспособлениях текста и с перестановкою сцен.

Обыкновенно, знатоки называют подобное обращение с классиками варварством. Но публика за него благодарна. Публика — коллекция



Ленский А.П., Правдин О.А. и Южин А.И.

не знатоков, но людей, ищущих впечатления внешнего, но сильного, эмоции мгновенной, но захватывающей. Она сходится смотреть, слушать и реагировать на зрительные и слуховые впечатления непосредственным чувством, а не мыслить и смаковать en connaissance de cause. Натура высоко-эстетическая, вроде Гамлета, с интересом следит за монологом актера о свирепом Пирре, потому что свирепый Пирр этот дает ей толчок к ряду новых самостоятельных идей и образов. Но обыкновенный зритель, — Полоний, которому до свирепого Пирра и Гекубы в трауре столь же мало дела, как до прошлогоднего снега, — беспокойно двигается на стуле и ворчит:

— Это слишком длинно!

Он зевает, сморкается, кашляет... Кашель — это вечный спутник театральной лирики и философии, ибо в публике всегда бывает очень много Полониев, и очень редко попадаются Гамлеты. И, чтобы Полонии не ворчали, не сморкались,



Церковь в Телети, где было имение Сумбатова

не кашляли, когда говорит Отелло, Лир, Натан, Сид, нужен актер-громада, Сальвини, Росси, Зонненталь, Муне-Сюлли. Да и то они гораздо меньше влекут к себе Полониев, чем любая буржуазная пьеса-схема, производством коих легко и практично занимается современная драматургия.

Пьеса-схема, именно, работает в расчете на волшебный фонарь, огоньком которого должно явиться дарование и субъективное творчество актера. Она набрасывает контуры действующих лиц, ситуации, настроения, создает разнообразные по формам, но одноцветные силуэты; раскраска же их и освещение всецело зависят от актеров-исполнителей. Это называется писать со знанием сцены, писать выгодные роли. «Он хороший драматург; он сцену знает, и все роли у него всегда прекрасные».

Кн. Сумбатов, среди наших драматургов-схематиков, несомненно, занимает почетное, а, быть может, и первое место. Он именно знаток сцены — в некотором роде, российский Сарду, который превосходно понимает, какой штрих картины выйдет на экране волшебного фонаря даже при слабом освещении картины, какой не выйдет и при сильном. Поэтому все без исключения пьесы кн. Сумбатова имеют успех даже в исполнении любителей и посредственных трупп, а на образцовых сценах многие из них производили большое и сильное впечатление и долго держались в репертуаре. «Цепи», «Муж знаменитости», «Старый закал», «Арказановы», «Листья шелестят», «Закат», «Джентльмен», и т.п. доставили Савиной, Ермоловой, Федотовой, Гореву, Ленскому, Южину, Дальскому etc. роли, которыми артисты потрясали сердца и научали Полониев не кашлять в театре.

Знание сцены есть своего рода интуиция. Оно может даться капризом судьбы и «гуляке праздному», человеку необразованному и даже безграмотному. Nomina stint odiosa, но такие драматурги имеются на Руси. Сцену планирует куда лучше Островского, а глуп, как пробка, и образования среднего, alma mater с Альмой Фострем смешивает. И герои его — такие же: все великие истины из энциклопедических словарей провозглашают, да предаются любви по Мантегацце в переводе Никольской улицы или Щукина двора. Нечего и говорить, что умный, образованный кн. Сумбатов

не головою, а десятью головами выше подобных знатоков. Это — автор литературный, внимательно следящий за течениями общественной жизни, спешно и довольно метко, по временам, переносящий фигуры и сцены их на театральный экран. Менестрель, Пропорьев, Кастул — не типы, а схемы типов, но типов, живых, современных, — можно сказать, вскакивающих в телегу жизни на полном скаку ее.

Работал Сумбатов огромно, наработал много, и надо признать: с каждою новою работою шел вперед и по литературности приемов, и по литературности слога. Язык «Заката», «Джентльмена», «Старого закала» — щегольской, в сравнении с неряшливым глаголом какого-нибудь «Сергея Сатилова».

В этой драме, излагающей любовь образованного мужика к даме-страдалице в лапах деспота-мужа, есть странное семейное сходство с юношескими драмами Белинского и Лермонтова, — сходство инстинктивное, потому что пьесы эти в год написания «Сергея Сатилова» еще не были известны. Очевидно, — пред лицом торжествующего насилия и казнодейства, все юноши проникаются благородным протестом, одинаковым не только по духу, но схожим даже в формах выражения. Благородство мысли не мешает быть «Сергею Сатилову» пьесою очень слабою, — для автора даже лучше, пожалуй, что этот грех его юности миновал сцену. Впрочем, ведь и юношеские драмы Лермонтова и Белинского тоже очень плохи...

Чуткость к общественной жизни сопровождается в драмах кн. Сумбатова хорошим, честным направлением симпатий и антипатий. Он — как почти все литераторы-москвичи, представитель не слишком яркого, но стойкого и убежденного либерализма мысли и слова, автор гуманный, типический интеллигент, с программою, ясно и определенно различающею общественное добро и зло по наследственным программам шестидесятых годов. За добро он всегда стоит горою, а если не слишком громко и храбро ратует против зла, то тут не вся его вина: пьеса русского драматурга на сцену сквозь тройную цензуру идет, а с тройною цензурою много не запротестуешь.

1908



Князь Трубчевский
«Княгиня Курагина» И.В. Шпажинского. 1887 г.

Владимир Михайловский

ПЕРВЫЕ ШАГИ ПЕРВОГО ТРАГИКА РУССКОЙ СЦЕНЫ

(Из воспоминаний молодости)

С именем Александра Ивановича Южина для нас восьмидесятников связаны лучшие воспоминания молодости, той молодости, когда впервые пред жадными взорами вступающих на жизненный путь открываются бесконечные горизонты искусства, науки и борьбы за личное и всечеловеческое счастье. Мы приезжали в Москву из глухой провинции, где о настоящем драматическом театре не имели представления, где публика довольствовалась опереткой, водевилем и мелодрамой в исполнении актеров (большей частью любителей), техника которых восходила ко временам очаковским иль покорения Крыма. Изредка в бенефис первого любовника ставился какой-нибудь Уриэль Акоста, в котором главный эффект сводился к тому, что бенефициант после выстрела катился по полу к рампе, да еще раввин при выходе осенял собравшихся в синагоге библией крестообразно, точно священник евангелием. Тем не менее, о Малом театре мы знали еще по Белинскому, и по приезде в столицу чуть ли не первым делом побывали на могиле Мочалова. Немногие из нас почитывали в последнем классе гимназии рецензии в столичных газетах, преимущественно в «Русских» и «Московских» ведомостях. В сущности наши юные натуры представляли из себя чистейшие *Tabula rasa* тем более, что и книжного знакомства с драматической литературой гимназия нам не давала. Все кончалось Пушкиным и в лучшем случае — Гоголем, а о Шекспире или Шиллере нам знать не полагалось: их заменял Софокл со своей «Антигоной» в оригинале, который мы зубрили с отвращением или ожесточением. Правда, я составлял в этом случае исключение: так как я имел в качестве первого ученика, свободный доступ в гимназическую фундаментальную библиотеку и не был стеснен в своем времени, то я на школьной скамье перечитал не только Шекспира, Шиллера, Мольера и Гете, но и Островского, Гюго и даже испанцев с Кальдероном во главе. Но в театр я почти не ходил. Тем сильнее должен был подействовать на нас столичный театр.

По приезде в 1889 году в Москву я прежде всего попал на от-



Эгмонт

«Эгмонт» В. Гете. 1888 г.

крытие сезона в Малом театре, где 16 августа по старой традиции шло «Горе от ума». Роль Чацкого была первой, в которой я увидел на сцене А.И. Южина. Об А.И. мы знали только то, что он играл, по сценической терминологии, «первых любовников» в очередь с Горевым. Роль Чацкого для артиста является крайне неблагодарной, несмотря на обилие умных речей, вложенных ему в уста Грибоедовым; Пушкин даже считал Чацкого личностью неумной. Главная опасность для артиста заключается в легкости впасть в тон резонера или даже угостить слушателей напыщенной декламацией вроде той, какой блистал тогда в театре Горевой, Петипа, изображая мольеровского Альцеста. Была для А.И. еще и другая опасность, но уже внешняя. Ему приходилось играть рядом с таким бесподобным Фамусовым, как покойный А.П. Ленский, создававший более чем живое лицо: Фамусов в исполнении А.П. Ленского вырастал в типическое олицетворение ненавистного нам всем бюрократического строя, того бога зеленого сукна, которому одинаково покланялись Дурново, Победоносцев и Делянов, тогдашние злейшие враги русской молодежи. Можно было опасаться, что колоссальная фигура Фамусова отодвинет Чацкого на второй план, и мы увидим горе, но не от ума. Конечно, все эти мысли оформились у меня только на последующих представлениях бессмертной комедии.

Как сейчас помню А.И. в этот знаменательный для меня вечер, когда его искусство как бы восторжествовало над всем и над всеми. А.И. вышел победителем в борьбе с Грибоедовым. Сценическую неловкость декламации Чацкого, мечущего бисер пред свиньями, артист уничтожил тем, что превратил речи его в настоящие монологи, обращенные к самому себе и к зрителям. Технически результат этот достигнут был крайне простым приемом: Чацкий начинал свои речи не как трибун, обращающийся к целой толпе статистов-гостей, а окруженный только несколькими из них, словно приятелями, и затем они постепенно покидали его. Получалось впечатление одиночества Чацкого и полнейшего непонимания его окружающей средой. Резонерского тона А.И. избежал, придав своему Чацкому характер натуры беспокойной и страстной, мечущейся в поисках за жизненными идеа-

лами. При таком толковании сцены с Софьей должны были бы быть особенно удачными. Но полного удовлетворения тогда я не получил, что зависело от неудачной партнерши А.И. — молодой артистки Пановой, Софья которой блистала только интересной наружностью. По мере хода спектакля А.И. все более и более овладевал сердцами слушателей, и мои мысли невольно вращались около декабристов, погибших также жертвами непонимания косной дворянской и чиновной среды. Последний возглас Чацкого; «Карету мне, карету!» прозвучал с неотразимой силой негодования и возмущения обманутого мелкими людишками борца, и зал дрогнул от рукоплесканий. В этом крике у А.И, были прямо трагические ноты, и позднее я живо вспомнил этот день, когда Ричард-Южин отдавал свое царство за одного коня.

После этого спектакля А.И. чрезвычайно заинтересовал нас, и мы стали неизменными посетителями Малого театра. Но во весь рост А.И. развернулся предо мной только три месяца спустя, на первом представлении в бенефис Горева «Эрнани» Гюго. Этот спектакль был для Малого театра и русской сцены историческим, как в свое время (в 1830 г.) первое представление этой трагедии Гюго было историческим для судеб французского театра. Шестьдесят лет назад «Эрнани» решил победу романтической драмы над ложноклассической, а в ноябре 1889 г. в лице А.И. сценический реализм восторжествовал над ложноклассическим пафосом петербургских традиций. В конце 80-х годов первым трагиком на русской сцене печатью и отчасти публикой признавался Ф.П. Горев, перешедший в Малый театр из Петербурга и принесший в Москву отголоски Каратыгинской школы. Эта школа ходульного драматизма совсем не шла к реальной игре труппы Малого театра, и после смерти Самарина наша первая сцена не имела трагических артистов. Покойный А.П. Ленский, неподражаемый комик и бытовик, был прямо беспомощен, когда ему приходилось выступать в шекспировском репертуаре. Горев же имел видную сценическую наружность, сводившую с ума дам (особенно перешедших возраст первой молодости), зычный голос и хорошую технику жестов, да на придачу еще большую самоуверенность, поддерживавшуюся

льстивыми отзывами печати. В труппе Малого театра Горев, бывший много старше и опытнее Южина, занимал положение бесспорного премьера. Но «Эрнани» был для Горева настоящим Седаном, после которого он как-то сразу сошел на нет и перешел на бытовые роли. Горев выбрал для своего бенефиса эффектную заглавную роль, в которой рассыпано, наряду с рискованной риторикой страсти, не мало жемчужин истинной поэзии и где целый кладезь сильнейших драматических положений. Тут и переход от мести к великодушию, от любви к долгу, от блаженства первой ночи к холоду смерти, борьбы кастильской чести с рыцарским служением своей даме. Но Горев не сумел ничего сделать из этой фигуры Кастильского льва. Как он ни вращал дико глазами, как ни напрягал свой голос до неистовых воплей и как ни прыгал по сцене, слушатели могли только смеяться или негодовать на артиста, взявшегося не за свое дело. Во всей громадной роли у бедного Ф.П. не было ни одного момента драматического подъема, и весь лиризм диалогов Эрнани и Донны Соль безнадежно пропал. Отчасти в этом виновата была и М.Н. Ермолова, превратившая пылкую и сильную фигуру испанской Джульетты в какую-то слезливую воспитанницу-сироту из русской бытовой комедии, с голосом старого школьного учителя. Но ведь и А.И. играл с той же партнершей. Бенефициант пожал только официальные лавры виновника торжества и был наказан обиднейшим равнодушием всего театра: клаки тогда в Малом театре не было. Что виной всему отнюдь не Гюго, доказал москвичам Муне-Сюлли, которого много лет спустя мне пришлось видеть в роли Эрнани.

С самого начала спектакля Южин, появляющийся на сцене первым приковал к себе общее внимание всего зрительного зала. Фигура короля Карла поразила, прежде всего, необычайной естественностью и легкостью выполнения. На сцене не было ни Южина, ни даже вообще русского артиста, а жил и действовал подлинный король, да еще испанец XVI столетия, и самые стихи Гюго, при всей своей музыкальности, в его устах, звучали правдивой разговорной речью. А.И. даже в монологах совсем не декламировал, тем более на распев или как оратор, а говорил. Жесты

его отличались благородной сдержанностью, и он ограничивал свои передвижения по сцене пределами необходимого. Ни разу Южин не подбегал к рампе и не устраивал бросающихся в глаза уходов со сцены. Но при всей живости и естественности образа Карлос Южина воистину оказался королем с головы до ног. В первом же разговоре с наперсницей Донны Соль А.И. с неподражаемой серьезностью настоящего бандита произнес: «вот кошелек, а вот кинжал —извольте выбирать», но в его тоне прозвучал властный приказ, которому дуэнья не могла перечить. И сразу видно было, что здесь забавляющийся амурными похождениями король, пред которым как-то пасует переодетый разбойником Эрнани. И когда Карлос при появлении Сильвы дает себя узнать, зритель легко поверил такому превращению искателя приключений в честолюбивого монарха, мечтающего об императорской короне. В последующем диалоге с Сильвой сразу развертывается не только колоссальное честолюбие Карлоса, но и его глубокий государственный ум и знание людского сердца. Как сейчас помню А.И., усевшегося в кресле с протянутыми вперед ногами, когда он произносил с неподражаемой иронией по адресу римского папы: «Святой отец, сердечное спасибо!». Сицилия, которую собирался вернуть себе папа из наследия Габсбургов, оказалась не менее близка и дорога сердцу Южина-Карлоса, чем за несколько минут перед тем черноокая донна Соль. Действительно, в устах такого короля фраза о том, «удастся ль вам, святой отец, орлу обрезать крылья», звучала не пустым хвастовством. И когда мы еще в I акте увидели пред собой настоящего орла, знаменитая сцена в склепе Карла Великого, где Карл вырастает в титаническую фигуру полубога, была неизбежным логическим выводом драмы, и отказ его от донны Соль не был чем-то неожиданным и немотивированным.

Едва упал занавес после первого акта, весь театр дружно потребовал А.И., встреченного громом рукоплесканий, а о Гореве и Ермоловой и Ленском все как то забыли, хотя у Горева-Эрнани был заключительный монолог. Сразу драма точно переменила свое заглавие «Эрнани» на «Карлоса». Мы сидели как заколдованные. Во втором акте Южин — Кар-

лос, являющийся похитить обманом донну Соль и внезапно натыкающийся в своем молодецком набеге на Эрнани, предстал пред нами в ином свете. Несколько рискованное объяснение Карлоса в любви к донне Соль, обращенное не к ней, а к одному из сопровождающих короля в ночном приключении вельмож, поразило всех необычайной искренностью и мягкостью тона, чистой страстью пылкого юноши, а не повесы-короля, привыкшего к легким победам. Но как только появляется Эрнани, Карлос — Южин снова становится королем с головы до ног, и бедный «кастильский лев» совершенно уничтожен его презрением. Когда безоруженный король бросил бандиту с гордым жестом равнодушия свое «души!» и повернулся к нему спиной, даже не удостоив его взглядом, невольно закрадывалось в сердце слушателя недоумение и разочарование, как это донна Соль могла предпочесть бездушного и бесцветного рыцаря на ходулях такому подлинному рыцарю с душой льва и взорами орла. И ничто не помогло Гореву, даже заключительная эффектная сцена, когда Эрнани бросает рыдающую Соль и выскакивает при звуках набата и зареве пожара в окно на помощь товарищам (эту сцену после Гюго почти буквально воспроизвел Мейербер в 4 акте «Гугенотов»): опять Южин был героем вечера.

В третьем акте Карлос появляется только в одной сцене, знаменитой сцене с портретами, но остается скорее зрителем: вся эта сцена ведется старым герцогом Сильвой. А.П. Ленский декламировал свое обращение к портретам предков очень хорошо, но именно декламировал, притом почти на одной и той же ноте, не внося в свой монолог почти никаких оттенков и потому вся сцена пропала. Южин изображал короля-деспота, был и здесь на высоте задачи, но материала здесь ему дано поэтом немного. Как он слушал длиннейшие изменения Сильвы, в этом снова виден был мастер сцены. Но вот пришел и четвертый акт. Здесь задача Южина была необычайно трудна. В склепе Карла Великого король Карл произносит колоссальный монолог в 207 стихов, размерами превышающий любой из монологов шекспировских героев в 2—3 раза и наполненный сплошь политикой, даже скорее, политической философией, вся самая скучная материя с точки зрения



Карл V
«Эрнани» В. Гюго. 1889 г.

даже усердного театрала. Тут легче, чем где бы то ни было, впасть в ходульный пафос или удариться в холодную риторику. Но когда заговорил Южин, весь театр затих и каждому показалось, что больше в театре никого нет, кроме него самого и что сам зритель притаился в углу под сводами собора. А.И. почти не повышал голоса, временами даже говорил шепотом, но каждое слово наполняло весь зал. Мы присутствовали при необычайном акте творческого подъема, когда могучей волей великого артиста воскрес даже не Карл V, а сам Карл Великий, и мне казалось, что из склепа с седыми волосами выйдет не Южин-Карлос, а я сам. Уже одна страстная, непреодолимая сила стремленья, с которой Южин в начале сцены произносит «Три голоса, три голоса надо», заставило наперед верить в то, что именно Карлос будет избран императором: это та вера, которая двигает горами. И когда Южин — Карл рисовал антитезу светской власти императора и духовной — папы: «один весь в пурпуре, другой весь в белом», зрители вперяли взоры в задний план сцены ожидая увидеть на сцене набросанную с дивным искусством картину. С величайшей внутренней одухотворенностью и пластичностью были произнесены фразы о народе — подножье огромной пирамиды и пред нами встала живая пирамида миллионов людей, дыхание которых отнимало у нас даже самый воздух. И когда в конце монолога Южин начинает уже свою личную беседу с тенью Великого Карла, весь театр почувствовал, что только такой человек и мог вызвать гигантскую тень творца Новой Европы. Это не Саул у волшебницы Аэндорской и не Фауст беспомощно отвращающий свое лицо от им же вызванного духа, а дух равный по величию и силе собеседнику, байроновский Манфред. И все поразительное впечатление достигнуто было самыми простыми художественными средствами, преимущественно одними изменениями интонации. Казалось дальше идти некуда. Но вот появляются заговорщики, Карл V показывается на пороге гробницы Карла Великого, три выстрела из пушки, извещающие об избрании его императором, заговорщики с Эрнани и донна Соль во власти бывшего испанского короля. С неслыханным величием во взоре и жестах Южин поднимает с ко-

лен свою царицу сердца и отдает ее Эрнани, прощая заговорщиков, а вслед затем в его голосе, когда он говорит, что его возлюбленные теперь — Германия, Испания и Фландрия «и вместо сердца щит в груди горбовый» — тоска расчета жизни сердца, грусть безысходного отчаяния. Веришь, что Карлос искренен в своих признаниях во втором акте. И когда Карл остается наедине Южин поднимается еще головой выше и перерождается в нового человека.

Никогда в жизни, ни прежде, ни после, я не видел такого единодушного взрыва восторга, какой разразился в театре чрез минуту после того, как опустился занавес над коленопреклоненным Южиным. Мы неиствовали чуть ли не полчаса и не давали начинать последнего акта, в котором Карл уже не появляется. Гений одержал свою первую и самую блестящую победу над толпой, среди которой, понятно, преобладали поклонники бенефицианта. О Гореве никто не говорил и не думал. После «Эрнани» ходульные трагики стали немыслимы на московской сцене, и как ни сопротивлялся Горев, он уже не мог устоять пред ясным приговором публики, так что скоро он совсем покинул Малый Театр. Чуткий Ленский больше уже не появлялся в первых шекспировских ролях. «Эрнани» весь сезон шел при переполненном зале, и я не пропускал ни одного представления. И с той поры грозный для многих театралов аншлаг «билеты все проданы» неизменно появлялся почти при всех спектаклях, когда имя Южина стояло на афише. Вердикт Москвы получил затем и мировую санкцию, когда французское министерство изящных искусств переслало А.И. присужденные ему за роль Карлоса академические пальмы. Для тогдашней московской молодежи это необычайное отличие, доставшееся именно нашему чародею А.И., а не Гореву, поставившему «Эрнани» себе на горе, было как бы личной наградой за пламенную любовь к сцене, и мы ходили, высоко подняв головы. К несчастью, «Эрнани» давали только два сезона и потом А.И. почему-то не пришла в голову мысль возобновить великую трагедию, в которой его гений впервые развернулся во всем блеске. И теперь, после стольких лет жизни в театре, я не могу иначе характеризовать игру Южина в «Эрнани», как

гениальной. Выше фигуры Карла, прислонившегося к исполинскому столбу в склепе Ахенского собора, и сам А.И. ничего не создал.

Третьим откровением для нас в этом вечно памятном сезоне явился «Макбет», шедший в бенефис Г.Н. Федотовой в январе 1890 г. Спектакля этого мы ожидали с некоторым страхом за нашего артиста, занявшего после «Эрнани» бесспорно первое место на подмостках первой в России драматической сцены. К «Макбету», выбранному знаменитой артисткой под влиянием покойного С.А. Юрьева (который заново перевел «Макбета»), Малый театр готовился долго, чуть ли не больше года. Публика заблаговременно подготовлялась в журналах и газетах длиннейшими и ученейшими статьями известного шекспиролога проф. Н.И. Стороженко, критиков вроде Иванова или Флерова и др. Являлось опасение, что А.И. будет играть с чужого голоса и что его задавит архивная ученость. Затем критики заранее предупреждали, что «Макбет», как и другие шекспировские роли, не по силам русскому артисту, что Шекспира могут играть только знатные иностранцы, как Росси, Сальвини, Барнай, Поссарт. Но тревога, с какой мы явились на первое представление «Макбета», рассеялась при первом же появлении Макбета — Южина. Мы увидели пред собой перво данного гиганта, бесстрашного героя с великой думой, подавляющего всех окружающих и потому одинокого в своем величии. Рядом с ним Банко казался каким-то тщедушным царедворцем или, скорее, бравым субалтерой-офицером. Но с самого начала образ Макбета был напоен у Южина великой скорбью, и когда он говорит о замысле убить Дункана, то чувствуешь, что он выполняет не свою только честолюбивую мечту, а веленье какой-то высшей силы. Но эта сила — в самом Макбете, а не вне его, и борьба непреодолимого влечения к высшей власти с чуткой совестью и прирожденной честностью составляет весь трагизм натуры Макбета и придает ему черты черной меланхолии. При таком замысле, глубоко проникшем в тайники творчества британского поэта, Макбет Южина и оказался, естественно, сверхчеловеком, рядом с которым потускнели и его жена, и даже потусторонний мир ведьм и призраков. Макбет еще не король, а его обращение уже дышит таким

величием, что окружающие таны невольно склоняют пред ним головы. «Пролог разыгран, и драма царская растет» — эта фраза была сказана таким проникновенным, грозным, но и грустным тоном, что мы уже заранее ощутили трепет пред муками совести Макбета. Макбету — Южину важно только внутреннее убеждение в своей правоте, важно лишь убедить себя в нравственности лозунга: «Цель оправдывает средства», а более ничего ему не страшно и не нужно. При таком трактовании фигура Макбета оказалась цельной и верной себе с первой встречи с ведьмами до смерти. Обычного у других исполнителей противоречия между фигурой Макбета-героя и сангвиника в первой половине трагедии и меланхолика — злодея, во второй не было, и мы видели на сцене лишь последовательный рост настроений и мыслей сильной натуры, которой повинуется и самый ход событий. Короткая фраза: «Ненастный день промчится, как и ясный», резюмирующая мысли Макбета в конце первой сцены с ведьмами, была так подчеркнута Южиным (вздох и печально — равнодушный жест правой рукой), что в ней уже заложено было зерно знаменитых пессимистических монологов Макбета в 5-м действии. Маленький монолог в первой сцене с Дунканом, в порыве какого-то детского прекраснодушия объявляющим старшего своего сына наследником престола, уже показал всем страшную силу воли Макбета и его непоколебимое решение покончить с Дунканом. «Принц Кумберленд — вот камень на пути моем» — Южин не прокричал с биением себя в грудь, как делал Росси, а проговорил тихо, но с таким ужасом пред неотвратимым велением судьбы, что за него было страшно.

Конечно, рядом с таким Макбетом фигура леди Макбет показалась мелкой и ничтожной. Надо отдать, впрочем, полную справедливость Федотовой, сделавшей из живого лица какую-то восковую куклу, почти неподвижно стоящую на месте и ровным, заунывным голосом скандирующую какие-то заупокойные причитания. Ни о каком влиянии на Макбета такой простецкой злодейки вроде какой-нибудь Мурзавецкой из «Волков и овец» не могло быть и речи. Впоследствии роль леди Макбет перешла к М.Н. Ермоловой, но от такой замены сцена ничего не проиграла и не выиграла: знаменитая

артистка внесла в свою роль только несколько больше слезливости, но не сумела придать этому трагическому образу жизненной правды. Но в противность «Эрнани», когда декламаторский пафос донны Соль мешал полноте впечатления в сценах Карла и его дамы сердца, ничтожество леди Макбет только еще более выявило величие образа, созданного Южиным. Трагедия Макбета предстала пред нами, как истинная трагедия одиночества великой души, которой не на кого опереться и не с кем проверить себя и свои силы. И Южин равнодушно слушал увещания жены, весь поглощенный ходом своих собственных мыслей. Никогда не забыть мне той сверхчеловеческой силы, с какой Южин произнес монолог, впервые ясно вскрывающий чуткую совесть Макбета, знающего, что такое долг перед самим собой и какой переворот в нравственных понятиях человечества должно вызвать его страшное преступление. Ему страшен внутренний закон, а не внешние последствия, справиться с которыми Макбету ничего не стоит. После этого монолога: «Удар! один удар!» (с ударением на «один») с его гордой фразой: «за вечность мне перелететь не трудно» казалось, что трагедия уже кончена, что больше у Южина не хватит красок. Но вот борьба с совестью кончена, и Южин уходит с зловещей фразой: «Ужасный час недалеко, но все равно, мы будем улыбаться», и пред нами исполин в самом злодействе. И эта исполинская ширь натуры Макбета развертывается все с большей и большей мощью в игре Южина. Говорить о техническом совершенстве исполнения не приходится. В сцене, когда Макбету грезится кинжал, и Южин хватает призрачную сталь, нам показалось, что он обрезался, схватив его, и что капли крови на клинке — крови Макбета, а не его жертвы: с такой болью и ужасом Южин отдернул и осматривал свою руку. Когда нужно, голос Южина зловеще гремел на весь зал: «Не слышь его, Дункан!» Ничто не сравнится с теми отчаянными воплями, какие вырвались из его груди после убийства: «Макбет зарезал сон!»

Следить ли дальше не за игрой великого чародея, а за его подлинной жизнью в храме сцены? В сцене с приказом убить Банко, Макбет, — Южин обнаруживает леденящую сердце иронию и своим тоном насмехается над самими небесами:



Горев Ф.П.

«И если небо суждено твоей душе, чрез два часа она пойдет на небеса». Входит жена, и Макбет пытается поведать ей про свой внутренний мир, но встретив мелкую душу, тотчас же уходит в свою скорлупу, не говорит ей ничего про убийство Банко, и мы видим, как подлинно «духи тьмы несутся за добычей» — душой несчастного короля: самый вид Южина сразу сделался иным, и волосы на голове его растрепались, плащ сполз с плеч. Знаменитая сцена с появлением тени Банко была сыграна Южиным с потрясающей силой, и его грозный окрик: «Кто это сделал, лорды?» показал, что уже ему всюду чудится измена. Появление призрака кажется Макбету нарушением законов природы, каким-то преступлением против законной власти именно потому, что уже совесть его уснула, и мучения кончились. Южин — Макбет глубоко убежден в правоте своего дела, и потому второй раз он скоро овладевает собой, тень — только ложный призрак, им прогоняемый. И таким Южин остался и в сцене с ведьмами, которых он вопрошает о своей судьбе. Он тверд и принимает их пророчества о том, что ему более ничего не страшно, как нечто должное, не обнаруживает такой дикой радости, как Росси. Ему дан только новый толчок вперед. Но что было изумительнее всего, это те чудные краски и полутона, в какие облек образ Макбета Южин в последнем акте. Самая внешность его поразила нас. Макбет осунулся, львиная грива его уже с проседью, щеки ввалились, он даже горбится, и только глаза горят прежним огнем. В делах он — прежний бесстрашный богатырь, и трусливый слуга падает пред ним, когда он кидает ему: «десять тысяч — гусей, конечно». Но на всем существе Макбета-Южина лежит печаль безысходной тоски, и подведение им печальных итогов своей жизни дышало великой правдой выражения: мы и сами видели, как желтыми листами опал увядший цвет весны героя. В сцене, когда Макбет вооружается, Южин был неподражаем по энергии, решимости и силе, но грустен бесконечно, глядя на него, я живо припомнил чудесный рисунок Каульбаха из его шекспировской галереи. Не знаю, вдохновлялся ли Южин этим образом германского живописца в своей планировке этой сцены, или пути самостоятельного творчества их совпали. Когда Мак-

бету приносят весть о смерти его жены, Южин в полном соответствии с текстом поэта встречает ее с полнейшим равнодушием. Великий наш художник сцены был чужд отсебятине Росси, который, напротив, казался страшно потрясенным этим известием. Тем ярче и проникновенней вышел последний монолог Макбета, произнесенный с грустной иронией человека, разбившего свою жизнь своими руками: «Что жизнь? тень мимолетная, фигляр, неистово шумящий на помосте и через час забытый всеми». Как часто потом вспоминал я эту фразу, когда видел неистово шумевших на помосте Росси и Поссарта! Сцена смерти не произвела особого впечатления, что и неудивительно после колоссального напряжения артиста в течение всего длинного спектакля: «Макбет» кончился далеко за полночь.

Триумф Южина был полным, и молодежь неистовствовала и надрывалась от всей души. Мы видели и слышали великого артиста, жившего на сцене всеми фибрами своей души и писавшего грандиозный образ красной кровью своего сердца. Забыты были все и все, не говоря уже про бенефициантку, даже чудесный ансамбль массовых сцен и превосходная постановка, от которой веяло настоящим горным воздухом шотландского вереска. Образ несчастного тана, сломившегося в страшной борьбе с самим собою и трогательного в своих муках совести, казался нам каким-то пророком жизни и реял неотступно над толпой ничтожных мира сего. «Макбет» неизменно проходил при полных сборах несколько лет, но затем по чьему-то капризу вдруг был снят с репертуара образцовой сцены. И с каждым новым представлением образ Макбета выходил у Южина все более и более облагороженным и человечным в самом облике сверхчеловека. В роли Карла V в «Эрнани» А.И. с самого начала достиг такого совершенства, что дальше нельзя было и некуда было идти. Но роль Макбета гораздо сложнее, глубже и таинственнее, так что артист имел простор на каждом представлении вносить что-либо новое, прибавлять к своему исполнению черты, уясняющие и подчеркивающие его замыслы. Так, сцена смерти позднее выходила у Южина более энергичной; временами было больше оживления в первых сценах с женой. Все это подробности отделки, в целом

же гигантский образ тирана своей совести вылился у Южина сразу. А.И. много и долго работал над этой ролью, но я думаю, что создал он ее только на сцене, в вечер первого представления: творчество настоящего гения всегда богато элементами подсознательного, всплывающими наружу внезапно, в нужный однако день и час.

«Макбет» сделал Южина первым и — увы! — единственным трагиком русской сцены за последние сорок лет. Приговор публики был настолько единодушен и внушителен по форме и содержанию, что газетные зоилы ничего не могли поделать. А.И. никогда во всю свою долгую жизнь не имел, что называется, хорошей прессы. Критики, не желая и не будучи в состоянии постигнуть его артистическую натуру и замыслы гения, считали своим долгом, хотя большей частью в более или менее приличной форме, читать А.И. нотации, над которыми он должен был хохотать, или попросту ругать. Малый театр был объявлен театром великих женщин, хотя как раз на его сцене не было ни одной настоящей трагической артистки, и женская половина труппы блистала лишь в высокой комедии и бытовой драме. Один Южин заставлял забывать, что Малый театр — театр Островского. Враждебный или равнодушный тон большинства отзывов печати зависел во многом от того, что А.И. никогда не прибегал ни к какой рекламе и не заискивал ни перед кем из сильных журнального мира. Для него сцена — храм, а не зрелище, которым волен потешаться в печати каждый проходимец пера. Но публика по всей России неизменно оставалась верна знамени А.И., и авторитет его в артистической среде рос не по дням, а по часам. Истинные размеры южинского таланта стали ясны нашему поколению лишь тогда, когда мы увидели европейских мастеров сцены — Росси, Поссарта, Барная, Муне-Сюлли. Тогда вся театральная Москва убедилась в том, что А.И. нечему учиться у этих баловней счастья и некому завидовать.

Я не стану останавливаться на воспоминаниях о дальнейшем художественном поприще А.И. Южина, так как в качестве профана не чувствую себя призванным к роли его биографа и историка нашего театра. Отмечу только несколько отдельных моментов, наиболее поразивших память и воображение.

С наибольшей тревогой я ждал исполнения А.И. роли Гамлета, так как мы уже видели двух превосходных исполнителей этого любимейшего образа наших театроманов — Росси и Поссарта, а Мочалов—Гамлет стоял пред нами как живой в изображении Белинского. Настал 1896 год, и мы отправились на бенефис М.Н. Ермоловой и увидели Южина—Гамлета. Прежде всего, нас поразила крайняя своеобразность задуманного Южиным образа. С первого своего появления на пиру Клавдия Гамлет был образом и великого гнева, и великой скорби, одетый в траур, замкнутый в себя. Уже по ласковому, но небрежному обращению с Горацио мы сразу почуяли, что Гамлет одинок и что Горацио настолько мелок, что ему не по плечу быть настоящим другом черного принца. В Гамлете Южин опять воплотил трагедию одиночества, души столь же сильной и высокой, как Макбета, но свободной от честолюбия и не жаждущей власти над массами, а стремящейся только к свету знания и миру с собой. Гамлет в изображении Южина колеблется не потому, что его заела рефлексия, не по слабости воли и не в силу стремления доказать всему миру правоту своей расправы. Гамлету важна только собственная уверенность в своем праве на убийство. И мы видели пред собой муки совести Гамлета, вспоминая невольно то Раскольникова, то Ивана Карамазова. При таком толковании наибольшее впечатление Южин произвел в монологах 2, 3 и 4 акта, особенно в классическом «Быть или не быть», обыкновенно или скучном (как у Росси), или школьно-декламаторском (у Поссарта). Наоборот, сцена с могильщиками в исполнении Росси дышала большим лиризмом и нежностью. Чрезвычайно сильно вышла еще сцена дикого возбуждения Гамлета после мышеловки, где Южин заставил вспомнить о Мочалове, и страстно негодующие укоры его в сцене с матерью. В целом игра А.И. была проникнута необычайной простотой и естественностью и изобиловала массой тончайших оттенков: ни одного грубого штриха, вроде балаганного появления духа отца у Росси, которому тень сбивала с головы шляпу. Как пример, укажу на высокохудожественное исполнение сцены с Офелией, где обычно артисты путаются, не зная, чем мотивировать внезапную перемену в

обращении Гамлета со своей возлюбленной, как-то и было с Росси, который потому тщетно пытался смягчить вторую половину этой сцены. Поссарт первый мотивировал это тем, что он слышит шум за занавесью, бросается к ней, отдергивает и... видит убегающего короля. Южин повел себя иначе. Легкий шелест занавеси, Гамлет смотрит недоуменными глазами, переводит вопрошающий взор на Офелию, видит ее смущение, и этого ему уже довольно: измена любимой девушки становится ясной. Во сколько же раз тоньше и художественнее было исполнение Южина сравнительно с лубочным реализмом Поссарта, его Гамлета с одышкой! Гамлет—Южин произвел на меня более сильное впечатление, чем какой бы то ни было другой артист в этой роли, не исключая Росси и Муне-Сюлли. Но все-таки рядом с недосягаемым воплощением Макбета Южинский Гамлет не мог быть поставлен. Хотелось чего-то еще большего, сочетания лиризма с силой и глубиной натуры. Конечно, мы не видели на сцене настоящей Офелии, и М.Н. Ермолова уже по своим внешним данным не могла дать даже приблизительного представления о поэтическом образе невинной девушки с чудным голосом и детским смирением. И это одиночество на сцене не могло не мешать Южину, тем более, что и общий ансамбль и постановка были ниже уровня «Макбета». Особенно ясно мы ощутили всю мощь южинского гения, когда увидали Росси—Макбета с наружностью настоящего Тараса Бульбы, неопределенного возраста с начала до конца трагедии, робко, чуть ли не почтительно внимающего речам своей жены, когда увидели, как у Росси пропали такие незабвенные моменты, как монолог с кинжалом или сцена одевания на последнюю битву: только в одной сцене последней встречи с Макдуфом, прибавленной самим Росси, мы почувствовали настоящего героя.

Памятным остался мне и Рюи Блаз, где Южин сумел найти в своем таланте черты задушевного меризма и чистой, нежной страсти. Никто так не умел на сцене объясняться в любви, как А.И. и его сцены с королевой были настоящей музыкой неземного чувства. И рядом с этими сценами такой взрыв бурного гражданского негодования в блестящей сцене в совете министров, когда длинная речь Рюи



Макбет
«Макбет» У. Шекспира. 1890 г.

Блаза показалась нам молниеносным, сжатым обвинительным актом по адресу продажной русской бюрократии! Жаль только, что Ф.П. Горев испортил сцены с Доном Саллюстием, превратив эту мефистофельскую фигуру в заурядного мелодраматического злодея. А.И. сделал Рюи Блаза одной из популярнейших пьес в репертуаре русской сцены. Заговорив о дивной способности Южина объясняться в любви, не могу не упомянуть, что и в «Ричарде III» наиболее сильными были у А.И. самые трудные и с виду невероятные сцены покорения леди Анны у гроба мужа и королевы Елизаветы после гибели от руки Ричарда ее сыновей. Немалую роль в этих таинствах гения играл изумительный по гибкости и богатству красок голос А.И. Южина, подобного которому на драматической сцене я не слыхал: это такой инструмент, из которого великий артист извлекал с одинаковой легкостью и громовые раскаты бури, и легкий шелест любовных речей, и таинственный до ужаса шепот взволнованной души. В Чацком мы услышали высокий тенор, скорее нежный, чем сильный (tenore di grazia, a ne di torza). Карл V вдруг заговорил мужественным баритоном с чистыми грудными нотами (изредка бархатными), но неизменно сверкающим чарующими переливами от изумительной нежности и ласки до подавляющей силы. Но я был необычайно поражен, когда со сцены в «Макбете» полился настоящий густой бас, такой густоты и металла, что впору хоть бы незабвенному И.Ф. Бутенко, которым мы тогда восхищались на сцене Большого театра и до которого позднейшим европейски известным нашим басам как до звезды небесной далеко.

Гениальная способность перевоплощения была свойственна А.И. постоянно, и он с одинаковым совершенством играл уже тогда и бытовые роли, временами даже комические. Его Беркутов в «Волках и овцах», а позднее Телятев в «Бешеных деньгах» также вписаны неизгладимыми чертами в историю русского театра. Но для нас А.И. Южин навсегда остался воплощением музы русской трагедии. Он достиг высочайших вершин искусства и осуществил те идеалы, о которых наше поколение вначале только мечтало. Романтическая трагедия в реальном исполнении —

таков был тот символ веры, который мы исповедовали в храме искусства. Теперь сама жизнь стала романтической трагедией, таинственной и страшной, с более чем реальными исполнителями. Но храм трагического искусства опустел, и А.И. Южин остался в нем одиноким первосвященником. И хотя А.И. истинный первосвященник по чину Мельхиседекову и по праву гения, но... один в поле не воин. Все-таки Земля движется, и мы надеемся, что на алтаре русского театра снова загорится священный огонь трагедии. И новые поколения молодых служителей дивного искусства еще подойдут под благословение патриарха русской сцены. Счастливы будут те, чей закат жизни озарится отблеском этого немеркнущего света, кому дано будет увидеть новое преображение жизни на фаворе нашей старой Москвы. Дело А.И. Южина не может погибнуть: оно выше времени.

1922

Анатолий Луначарский

СТАРОСТА МАЛОГО ТЕАТРА

Я с большим удовольствием соглашаюсь на приглашение редакции юбилейного сборника написать статью об А.И. Южине. Это один из тех немногих выдающихся, сделавших полностью свою карьеру, деятелей общества, смененных революцией, с которым отменно приятно иметь и деловые и культурные и личные сношения.

Никогда А.И. Южин не скрывает своего политического лица. Ни в малейшей форме не занимается он хамелеонством, хотя бы только в оттенках. Ему присущ широкий внепартийный гуманный либерализм, за который он держится твердо. И его отношения к власти всегда полны достоинства. В нем чувствуется старый барин, аристократ от искусства, которому не к лицу хотя бы малейшая тень заискивания или лести. И вместе с тем — это человек не только большого такта и острого ума, позволяющего ему осторожно вести свой небольшой корабль с ценным грузом и экипажем по разъяренным волнам бурных годов, но и широкой симпатии, которая дает ему возможность с большим пониманием и чуткостью отнестись ко всему общему для него самого и перед судом его собственных идеалов доброму, что он находит в людях, в классовом отношении, в отношении программы — ему чуждых.

Поскольку А.И. убедился, что Советская власть искренне желает сохранить лучшее из прошлого искусства, он широко и полностью пошел ей навстречу, встал на путь самого искреннего делового сотрудничества. Когда кто-то из сменовеховцев в первой книге пишет, что велика перед русским народом заслуга тех, кто ни в каком случае не будучи коммунистом, оставался в России среди голода и опасностей защищать для всех элементов народа важные сокровища культуры и что этим людям придется низко поклониться блудным сынам России, после того, как они вернутся в отчий дом, то эта характеристика оставшихся у своих алтарей служителей науки и искусства должна быть отнесена в первую голову к Александру Ивановичу ЮЖИНУ.



Южин А.И., Живокини Д.В и Кондратьев А.М.

Конечно, в коммунистической партии, или около нее, оказалось не мало элементов, которые требовали ломки, разрушения старого искусства насплошь, в том числе, разумеется, и Малого театра, за его академическую рутину, за эпигонство и т.д. и тому подобное. Я не помню, чтобы хоть один серьезный голос поднялся в этом направлении. Если напоминающий подобный уклон имелся (т.т. Бухарин, Осинский), то только разве в смысле желания ускорить эволюцию старого театра навстречу народной революции, но, отнюдь, не в смысле требования разрушить старые художественные организмы. Коммунистическая партия в своей сознательной и выдержанной части прекрасно понимала, что надо заботливо хранить аккризит человеческой культуры, будь то в отношении техники или науки, или искусства, конечно, оставляя за собой полное право идейной критики и соответственного отбора.

Коммунисты понимали и понимают сейчас, что нельзя противопоставлять зрелым культурным формациям в качестве равноценных им ни псевдоискусства тех, которые желали бы, ради мгновенного успеха, положить все старое на обе лопатки и с быстротой людей принципа «чего изволите» тремя деньми воссоздать на месте разрушенного храма нечто невразумительно-новое, — ни те подлинные цветы новой культуры, которые пока по бурности нашей эпохи, по ее начальности только не могут не быть пока относительно скромными. Теорию классового искусства коммунисты, конечно, поддерживают полностью, но они великолепно понимают, каким безнадежным примитивизмом веет от наивных, а иногда больше злостных утверждений, что вся история искусства буржуазна, а пролетарское могут создать за малым пока еще ростом чисто пролетарских художников те неудачники, которые с удовольствием сгруппировались под красным знаменем ради завоевания карьеры, а может быть и славы в мутной воде революционной бури. Коммунисты прекрасно понимали, что их учитель Маркс знал наизусть Гомера и Шекспира и перечитывал не только Бальзака, у которого поучался, но и Дюма, которым развлекался. Конечно, буржуазное искусство существует, — искусство, чесавшее пятки буржуазии, искусство развратное и глупое. С ним, отнюдь, нельзя поставить на одну



Южин А.И.

доску великого, или просто крупного искусства, отражавшего дух отдельных эпох большей частью сквозь души более или менее решительных протестантов против современности, вышедших из лагеря мелко-буржуазного и интеллигентского.

Но оставим пока в стороне этот важный культурный вопрос и констатируем только тот факт, что Малый театр остался одним из любимейших театров, что пролетарии, которым предлагали билеты разных театров, вне всякого сомнения предпочитали спектакли академических театров, в том числе Малого, что репертуар Малого театра не включал в себе ни одной мало-мальски вредной пьесы, но давал представление о русской и иностранных классических литературах в строго выдержанной реалистической игре и устремлялся, насколько это было возможно при условии его давнего прошлого и его затвердевших традиций, навстречу требованиям времени.

Нельзя не констатировать, что, например, «Посадник» с участием Южина производил на рабочую и красноармейскую массу неотразимое революционное впечатление. Не идеями Алексея Толстого, конечно, об идеях тут даже странно говорить: они не ясны в пьесе — а всей совокупностью эмоционально-художественного настроения, яркостью картин массы в ее завершениях и ее героизме. Я никогда не забуду тот спектакль, на котором вся зала была наполнена проходившим через Москву на запад полком из красноармейцев крестьян, набранных в захолустных уездах Заволжья. С огромным каким-то подавленным вниманием, а в вершительном моменте даже со слезами, смотрели красные солдаты на внезапно раскрывшееся перед ними зрелище. И оно было им, вероятно, совершенно доступно по всем четким приемам искусства, родного им по обычной для них действительности и вместе с тем уносившего их на крыльях понятного языка и понятных образов высоко над обычным уровнем их переживаний.

Я не могу не быть благодарным Малому театру за постановку моей пьесы «Оливер Кромвель». Я пишу здесь о Малом театре и его старосте Южине и поэтому, конечно, не буду ничего говорить о самой пьесе и о некоторых нареканиях на нее. Могу только сказать, что я встречал не мало самых подлинных рабочих и

коммунистов, которые говорили об этой пьесе приблизительно то же самое, сравнивая ее при том с нарочито «революционными» спектаклями, что я сказал выше о «Посаднике» в смысле впечатления, какое выносилось от спектакля. Я не могу не указать на то, что Александр Иванович Южин и труппа относились с необыкновенной тщательностью и бережностью к пьесе, что они продумали в ней все детали и дали картины, которые меня, как автора, в полной мере удовлетворяли, которые, по-видимому, удовлетворяли и публику, судя по многочисленным и неизменным полным спектаклям прошлого года. Над исполнением доминировала, конечно, фигура Южина. Он дал Кромвеля монументальной фигурой и на этом фоне ярко вырисовывались и взрыв тривиального юмора, и жовиальность, и моменты глубочайшего душевного волнения в груди железного человека, которое согласно условиям того времени, выливается в религиозные формы. Южин прибавил, таким образом, к галерее созданных им типов еще одни большой образ.

Каждый из нас, проживших полжизни или больше, помнит Южина с ранних годов пламенным первым любовником Малого театра, и многие имели счастье следить, как двигался его талант по скале годов и как постепенно выпадали молодые роли, которые Южин играл прекрасно, но в которых, он конечно, имел много соперников, и как зрели, вместе с ним, роли характерные и героические.

Среди культурных достояний Москвы, всякий иностранец, всякий приезжий, всякий рабочий, могущий только в редкие часы досуга всякие достопримечательности осматривать, должен увидеть Южина в ролях: «Шейлока», «Ричарда Третьего» и «Фамусова». Грандиозны у него трагические Шекспировские образы, но грандиозен в эпически спокойной, почти величавой, смехотворности незабвенный в его исполнении Фамусов.

Широкий талант имеет Александр Иванович. От добродушнейшего юмора, делающего из него незаменимого комедийного актера, до высокого пафоса, всегда сдержанного, всегда театрального только в лучшем смысле этого слова.

Нельзя не сказать несколько слов и о Южине-драматурге. В своих лучших вещах он и тут тот же, он и тут полон ценности. Его

«Измена» — спектакль, постоянно пользующийся успехом и любовью, и я не удивляюсь, что американцы зовут его театр поставить его симпатичную пьесу во всех больших городах Америки. Пьеса может быть широко любимой самыми различными слоями населения, за исключением, может быть, блазированных, объевшихся тонкостями искусства. Она умело использует все так хорошо знакомые Южину театральные эффекты; она полна разнообразием и сценической жизнью и вместе с тем в ней живет то тепло, которое согревает всю деятельность Южина, именно глубокий гуманный либерализм и своеобразный пафос, над которым могут хихикать плоскодонные скептики, но которые всегда находят путь к действительно благородным сердцам, особенно наиболее свежим сердцам юношества и людей из народа.



А в «Джентльмене» Южин дает с немалой смелостью и меткостью для того времени, когда она была написана, хороший удар российскому Манчестеру, стремившемуся наложить купеческую лапу на русскую культуру.

Было бы странно, конечно, ждать от Южина революционного пафоса. Было бы странно ждать от него революции театра. В этом отношении он консерватор, но он консерватор в том смысле, в каком называют так хранителей какихнибудь оранжерей. Он не только умеет бережно и любовно охранять их, а кто знает сколько силы стоит это в наше трудное время, да еще при постоянных распрях внутри артистической среды. Но он понимает также, что сохранять живое, значит давать ему развиваться, а не превращать его в музейную

мумию и он прекрасно чувствует, что вверенный ему театр — живой. Я мог бы привести этому не мало доказательств, но оставлю это до другого раза и, может быть, до будущего сезона.

Да, искать революционности у Южина нечего в том смысле, в каком мы ее понимаем, в смысле единственно правильном. Но между нами и старым художником можно представить себе такой диалог, который и на самом деле почти буквально происходил неоднократно не только между мною и им, но и между им и другими представителями Советской Власти.

Он говорит нам: «Я не требую от вас чуда, я не требую, чтобы вы низвели на Землю тот социалистический рай, который вы обещаете народным массам. Я знаю, что вы находитесь в трудной борьбе, в которой подчас изнемогаете, но я верю в то, что вы хотите великого блага; я верю в то, что у вас большие силы, что перед вами большие возможности. Будущее покажет, но от рождения вы не должны топтать тех ценностей, которые унаследовали от прошлого».

И мы отвечаем ему: «Мы тоже не требуем от Вас чуда. Мы знаем, что Вы принадлежите к иной фаланге и не можете внезапно расцвесть яркими розами революции, но мы знаем, что Вы доносите до нас благовонной рукой самые душистые и самые нежные цветы завещанные нам прошлыми поколениями, и мы знаем, что в нашу весну, еще очень раннюю, наша еще очень голая от цветов почва нуждается в принесенном Вами даре».

Вот та неписанная конституция, которая существует между Советской Властью и лучшими представителями старого искусства. От них же первый по общему признанию, так ясно выразившемуся, во время внезапного чествования Александра Ивановича в Художественном театре, есть именно он.

Александр Кугель

А.И. ЮЖИН

Имя Южина впервые я услышал, будучи студентом Петербургского университета. Среди студентов принято было гордиться товарищами, которые чем-либо и как-либо выдвинулись в жизни. За ними следили, и их успехи составляли предмет самых оживленных разговоров в «клубе» студентов, то есть «вешалке» и прилегающем буфете. Вот тут-то меня и познакомили с тем, что Южин, года за два до моего поступления кончив наш Петербургский университет, стал профессиональным актером и играет в так называемом «театре дешевых квартир». И что необходимо поддержать товарища. И тут же мне подсунули билет. Это было где-то в Измайловском полку, и теперь я, пожалуй, не найду даже дома, если он существует. Не помню я ничего о спектакле. Может быть, он не состоялся. В этом театре давали спектакли любительские кружки (в то время существовала еще монополия императорских театров), и спектакли часто отменялись, в зависимости от прихода или неприхода публики. Но если я ничего не помню о спектакле, то имя Южина продолжало жить в моем сердце, как имя знаменитости родного мне университета. К театру я лично относился — трудно этому поверить — совершенно равнодушно и мечтал о карьере блестящего адвоката. Тогда я, знаменитый адвокат, и Южин, знаменитый актер, мы придем, рука об руку, 8 февраля, в день нашей alma mater[1] на именинный обед, и студенчество устроит нам торжественную встречу.

Я не сделался, увы, адвокатом, но Южин остался верен мечте своей юности. Театр овладел им с гимназической скамьи.

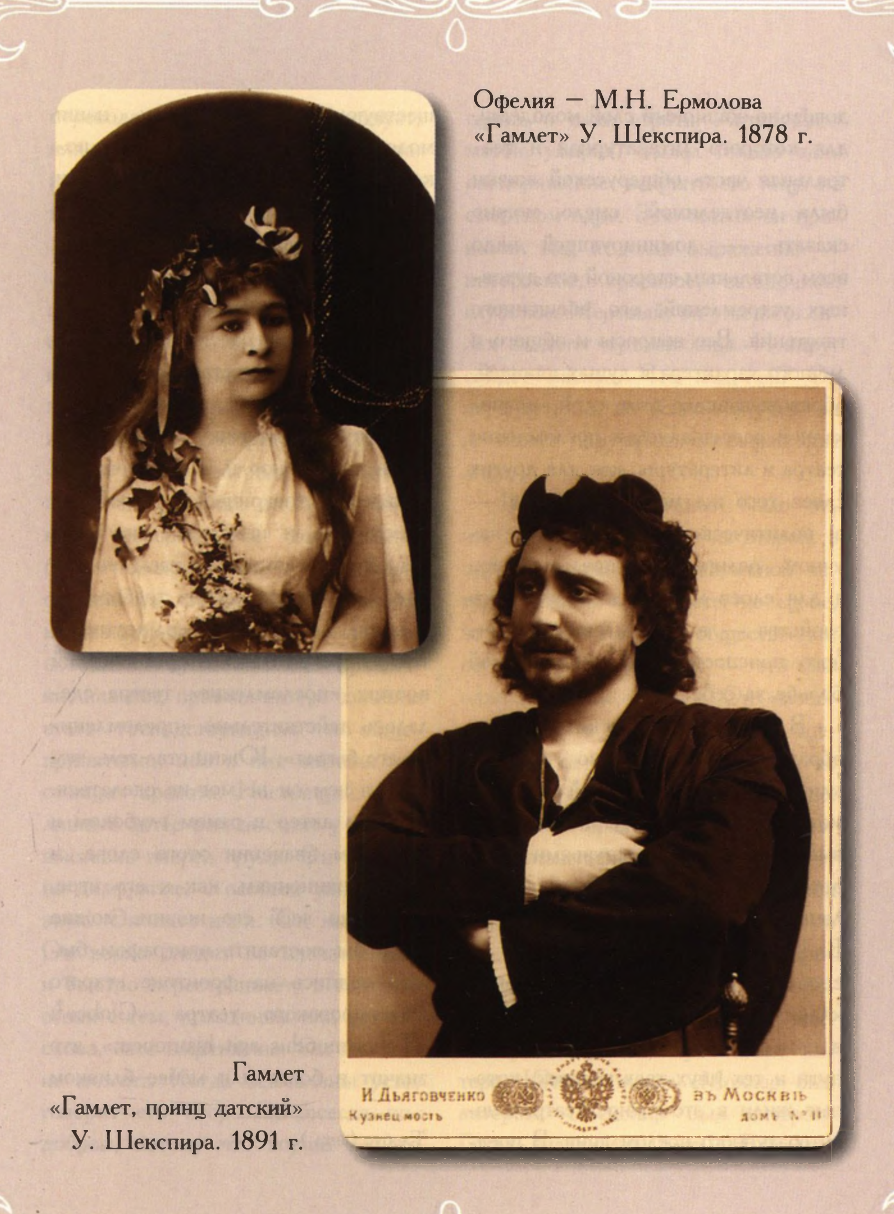
В занятной статье «Студент и 38 номер галереи Малого театра»

(см.: «100 лет Малому театру», издание РТО) имеется весьма любопытное автобиографическое указание или, как выражается Южин, «автобиографическая предпосылка».

«И тогда, как и теперь, как и в промежутки этих «тогда» и теперь» и ранее этого «тогда», в молодом пласте русского мира всех классов и всех национальностей существовал

[1] Мать-кормилица (*лат.*). Alma mater в былое время именовали университет

Офелия – М.Н. Ермолова
«Гамлет» У. Шекспира. 1878 г.



Гамлет
«Гамлет, принц датский»
У. Шекспира. 1891 г.

довольно обширный слой молодежи, для которого литературная и театральная часть общерусской жизни была неотделимой, смело можно сказать — доминирующей надо всем остальным стороной его духовных устремлений, его жизненного тяготения. Все вопросы и общего и личного характера в душах юношей, образовывавших этот слой, возникали и разрешались в преломлении театра и литературы, как для других слоев того же молодого пласта — в политическом, социальном, научном, религиозном преломлениях, а для слоев менее идеологического свойства — в преломлении их личного приспособления к жизненной борьбе за себя.

В числе органических крупиц, образовавших, коротко говоря, «литературно-театральный» слой молодежи того времени, был и я вместе с немногими друзьями моего детства, из тесного и немногочисленного кружка которых двое — Вл.И. Немирович-Данченко и я — срослись с этим слоем с первых классов гимназии, да так и остались в нем до наших дней, растеряв на пути и тех двух-трех человек, которые жили в этом мире театрально-литературного преломления. В предшествующие студенчеству наши молодые годы мы оба, да еще покойный В.Г. Туманов, одолевали бесчисленные препятствия гимназической ферулы для устройства всяких тайных спектаклей на окраинах и частных квартирах».

Далее Южин рассказывает о том, как, получив аттестат зрелости и «утопив в мутных водах Куры» латинскую грамматику Кюнера, они стали «насильно» и «деспотически» привлекать товарищей к устройству спектаклей, и некоторые из товарищей «спасались бегством из города» от деспотических требований Южина. «Органическая крупица» театра превратилась в органический костяк; «преломление» театра сделалось действительно «преломлением его бытия»; Южин стал тем, чем был, и чем он не мог не сделаться. Он был актер в самом глубоком и истинном значении этого слова, и к его сочинениям, как к его игре, как и ко всей его жизни, можно было бы поставить эпиграфом былую надпись на фронтоне старого шекспировского театра «Globe»[2]: «Totus mundus agit histrionem», что значит в более или менее близком

---

[2]Глобус (англ.).

переводе — «весь мир актерствует» или «весь мир изображает актера» или, наконец, «весь мир — это театральная сцена».

Для Южина, конечно, мир «преломлялся» в театр. Что актерственно, то и естественно. Я актерствую — и это в самом благородном и возвышенном значении слова значит — я живу. Неестественно, когда человек смотрит мимо театра. Земля есть «Театрия», населенная племенем актеров, которые являются совершенным достижением биологического типа и «податным сословием», покупающим билеты и известным под общим наименованием «публики». Все привычки, навыки, приемы актера должны стать господствующими и общепринятыми, ибо в них высшая настоящая красота. Настоящий, подлинный актер всегда стоит у рампы, выставив вперед грудь. Он говорит на диафрагме, с особым упором на звук. Он патетичен. Он массивен. Он зорко следит за впечатлением и быстро перестраивает, в соответствии с тем, доходчивы или нет его слова, свое выражение. Он никогда не молчит. Когда безмолвны уста, говорит его взор. Он всегда подобран, потому что жизнь — это сцена, и надо играть. Актер Далматов, умирая, сделал только одно распоряжение: закрыть его лицо на смертном одре. Всю жизнь он принимал вид и делал выражение — интересное, красивое, загадочное, глубокое. Мертвый, он уже не в силах владеть чертами лица. И вдруг сойдет маска... Что под ней? Он не знает, но, во всяком случае, он не может поручиться за выражение лица.

В Южине красиво было то, что актерство являлось не второй, а первой, основной, органической натурой. Дома, в кабинете, на сцене, за обедом, в клубе, в общественном собрании, на репетиции — это был один и тот же человек. Он «монологировал» в жизни, как и на сцене, и когда слушал собеседника, то как будто слушал партнера на сцене. И это было приятно сценично в жизни и жизненно приятно на сцене.

Ни в чем не выразилась так ярко театральность его натуры и ума, как в драматических его произведениях. Отсюда некогда громадная популярность его пьес. Актер, играя их, чувствовал актера. Южин писал: «Мольер был актером, Шекспир был актером, Гоголь мечтал им быть». Его дра-

матические сочинения, за исключением, может быть, двух—трех более поздних пьес, представляют образчик самой яркой, самой, — сказал бы я, — безудержной театральности. Пятнадцать-двадцать лет назад зимний сезон в любом провинциальном городке обязательно открывался пьесой Южина. Выбор был очень велик: «Листья шелестят», «Муж знаменитости», «Цепи», «Соколы и вороны» и проч. и в свое время все это были неоценимые для открытия сезона пьесы. Во-первых, пьесы были бурны и стремительны, а во-вторых — и это самое главное — Южин умел так писать свои пьесы, что вся труппа, то есть главные персонажи имели выигрышные роли. Любовник, инженю-кокет — это само собой понятно. Но рядом имелась прекрасная сцена для фата с гардеробом, а то и целый ряд сцен; были роли для комической старухи, гранд-дам, благородного отца, резонера и проч. Никто не был забыт. И дело было вовсе не в грубом расчете автора — Южин-драматург был слишком даровит для этого, — а в том, что он мыслил театр, а следовательно, и пьесу, как оркестрион, как огромный орган, и ухо его было полно звуками совершенного театрального аккорда. Все необходимые амплуа были заняты в его пьесах совершенно так, как в оркестре заняты все роды инструментов, и в этом сущность оркестровки. Весь талант, темперамент, все увлечение он отдавал театральным ролям. Иногда эти роли сходились с жизнью, совпадали с ней — тем лучше. Но не было большой беды, когда роль оставалась только ролью.

Театрально у Южина не только построение пьес, театрален не только материал. Самое слово у него театрально, полнозвучно, костюмно. Вот, например, наугад взятый отрывок из первой пьесы Южина «Дочь века». Героиня, обольстительная как демон львица, говорит: «Из грациозной я сделалась обольстительной, из красивой — неотразимой, божественной — только бы с тобой, милый, хороший, любимый мой (прилегает к нему на грудь. Он ее обнимает. Тихо спускается занавес)»... Вы можете сказать, что как-то мало правдоподобно, чтобы «падающая на грудь» героиня так владела логическими оттенками понятий, чтобы различать переходы от красивости к неотразимости. Быть может, вы правы — для жизни. Но в театре, что вы знаете о

театре? Вся мелодрама построена на несбыточных эффектах, а что театральнее мелодрамы?

Талантливый, блестящий актер, мыслящий жизнь через призму театрализации, Южин не может иначе. Как у верующего к молитве, так у Южина складываются невольно руки к театральному жесту. Он слушает ухом внутренним и ухом внешним. Внутреннее ухо не согласно, положим, с «божественной неотразимостью» и пр., но ухо внешнее, привычное ухо актера, впитывает, как божественную гармонию, звонкий консонанс пышных, уходящих ввысь слов. И, разумеется, актер побеждает. Пышные ризы театральных костюмов — это и есть то, что называется театральностью, и в широком, и в тесном значении слова. Если у вас болит голова и вы скажете, сморщив лицо: «Голова болит, я бы просил, чтобы было потише» — это одно. Но вы можете встать в позу и произнести: «В моей голове словно сталкиваются противоположные стихии. Всякий шум производит такое впечатление, как будто Немезида тяжелым молотом судьбы бьет меня по черепу. Но как жалка судьба человека! Разве ему есть какое-нибудь дело до того, что рядом — огромное страдание?» Это будет другое. Если хотите — то же самое, но очень выдвинутое к рампе, очень, я бы сказал, самообожающее. Это — театральное.

В пьесе «Ночной туман» — едва ли не последней пьесе Южина — у героини, что называется, произошел «пантомим любви» с молодым человеком. И наутро героиня говорит: «Как акробатка в цирке — своей волей сорвалась с кольца, кинулась в пустоту и разбилась вдребезги». А герой говорит: «Я дам тебе то, чего не было у тебя никогда... Уйди со мной». И она говорит: «Ночной туман, серебристый и лживый, слишком скоро рассеялся...» И в заключение: «Разве я прощу вам, что вы это слышали... (Он кидается к ней.) Ни шагу. Я не вчерашняя». (Занавес.)

Я опять слышу возражение с вашей стороны, будто в жизни так говорить не станут. А в театре говорят. Это божественная симфония актерского слова. Вот почему А.И. Южин, как отличный актер, не только естественно для себя влагает такие речи в уста героев, но и снабжает их еще рядом пояснительных ремарок: «он улыбается, но

молчит», «и влюбленный в ее силу и мучаясь ее отчуждением», «щурясь», «тяжело дыша» и пр. Это клинические надписи незнакомого вам театрального языка, которому сначала надо выучиться.

Кстати, о пьесе «Ночной туман». Главный герой «Ночного тумана» — писатель Острогин. Я вообще нахожу, что брать героями писателей, как это часто делают наши драматурги, очень опасно, и притом еще, пожалуй, не очень тактично. Мне всегда немного стыдно за героев-писателей на сцене. Им нужно глядеть в рот, а говорят они не бог весть, что и не бог весть как — во всяком случае, не умнее автора пьесы. И уже по одному этому писатели-герои часто не производят должного эффекта. Но обыкновенно авторы еще стараются сделать своего писателя особливо интересным, дабы оправдать его, так сказать, реноме, а от усиленных стараний несет потом, что также не эффектно. Писателю-герою обыкновенно предшествует чрезвычайная слава. Все ждут, что он-то и рассудит, ибо он всем героям герой, а рассудить он может не более, чем сам автор, который уже весь выражен в своем произведении. И вообще, между нами, мы ведь все одного цеха — следует ли поднимать покрывало Изиды, если Изида есть литература? У Бернарда Шоу в пьесе «The Doctor Dilemn» есть чудесный афоризм, который один врач высказывает другому: «Все профессии, дорогой мой, — говорит мудрый старый врач, — это заговор специалистов против профанов». Ну, так вот я и думаю: сохраним нашу конспирацию...

Но у Южина, у которого все — театр, Острогин, если не жизненнее, то понятнее других писателей-героев. Он говорит: «Не верьте ничему, что мы пишем. Писатель всегда лжет. Это самая кровавая жертва, которую от нас требуют и благо, и красота, и... даже правда». Это не только неосторожно, с точки зрения заговор специалистов против профанов, но, мне кажется, даже просто «перевернутый» «уайльдизм», так сказать... Но можно ли сомневаться, что для эффектных театрально-моноложных тирад писатель Острогин — фигура весьма подходящая? Он несет амплуа драматического резонера.

Разумеется, писатель не «всегда лжет». Часто лгут, осуществляя заговор специалистов против про-



Южин А.И. с сербскими писателями
Гастроли в Белграде 1901 г.
В центре сидят: А.И. Южин и Б. Нушич

фанов, но не всегда. Неизменно чувствуешь, будучи по крайней мере хоть немного в курсе специальности, есть ли задушевное, властно требующее творчества у писателя или же этого задушевного, непреоборимой потребности — нет. С точки зрения литературной можно было бы сказать, что в этом отсутствии задушевного внутреннего страдания и заключается главный недостаток А.И. Южина как драматурга, и главная причина, почему он, человек с талантом и усердием, писал свои театральные пьесы, а не памятники литературного слова. Как говорил Дидро, актер сохраняет полное хладнокровие в самый горячий момент патетики. Это — театр. Актер театрально чувствует, в театральное верит и с театральным сливается до полного, можно сказать, реалистического ощущения минуты. Когда «шелестели листья», как называется одна из самых популярных пьес Южина, или сходили «серебристые туманы» — эта, на посторонний театру взгляд, бессодержательная риторика для Южина-актера, для всех актеров, игравших с ним или по его тексту, и для всей публики, подчиненной гипнозу театра, была истинной неоспоримостью, подлинностью — подлинностью сказочного, иллюзорного мира, что зовется театром.

У Южина-актера была своя любимая роль или, лучше сказать, у него было любимое амплуа — фатов-резонеров. И потому, по закону отражения, его как драматурга смущал, так сказать, свой «демон», обольщавший его воображение недостижимой прелестью романтических контрастов. Это театральная маска человека, который одновременно и «пленир», и коварный и злой мучитель. Это впадающие в сентиментальность, обольстительные тигрицы, вроде героини «Дочери века». Это всего чаще загадочно-обаятельные спекулянты, игроки, аферисты, жулики, в душах которых, однако, иногда расцветают пышные орхидеи благородных порывов. Это — Пропорьев из «Мужа знаменитости», Пропорьев из «Цепей», Кастул из «Заката» и пр. Неотразимый блеск бездушной силы, красота самоуверенности и апломба. В этих полужуликах Южин ищет сосредоточенной воли, побеждающей гамлетизированную рыхлость. Ему живо рисуется этот человек, понятно, в сценическом изображении. Вот он стоит вполо-

борота к партнеру, и одна половина лица сурова, как камень, а другая светится высшим торжеством. В галстуке «искры наваринского дыма» — крупная жемчужина... Да, жемчужина... Трость... Легкие ботинки, кусочек пестрого носка... Веки сильно подведены, и на ресницах тяжелые кусочки туши... И он говорит... Что он говорит? Он говорит:

— Это не руки, а цепи... (сквозь зубы— «тсепи»), кандалы железные... (Потрясает руками, как при молотьбе.)

О, сколько актеров ждало этой фразы, как праздника благовещения! Сколько аплодисментов было сорвано! Сколько счастливых минут возбужденной чувствительности переживала публика! Вы хотите проанализировать этот монолог, и почему так торчит булавка в галстуке? Конечно, это можно. Но зачем? Не трогайте прекраснейшего мира театральной иллюзии. Он может рассыпаться...

Их было двое — будущих славных деятелей театра — Южин и Вл.И. Немирович-Данченко, оба тифлисские гимназисты. Но, посвятив себя одинаково театру, они были и остались разными. Вл.И. Немирович-Данченко— это анализ, рассудочность, спокойствие, план. Южин — это увлечение, романтика, мелодрама, контраст, декорация. Кавказ скользнул по Вл.И. Немировичу-Данченко, но наложил на Южина неизгладимую, как кавказская природа, печать. Южин был широк, великолепен, орнаментален, пожалуй, несколько пышен в восточном смысле слова. В нем было много, очень много Кавказа — рыцарства и добродушия, богатырства и хитроватой сметки, приветливости, «куначества» и сознания достоинства. Яркость и цветистость красок, резкость контрастов — такова главная черта его произведений.

Он всегда был мелодраматичен, как и Кавказ, — эта географическая, этнографическая художественная мелодрама. Провалы и обвалы, седые горы, покрытые снегом, и виноградники по склонам; жаркие дни, холодные ночи; ослепительное солнце, играющее на снежных вершинах, и низкие облака, плывущие под ними; стремнины и горные ущелья, и рядом мирные пастбища во вкусе Рейсдала — разве все это не напоминает романтику театральных декораций? Здесь—месторождение русского ро-

мантизма. Здесь задуманы Печорин и Аммалат-бек. Сюда высылались «горячие головы», и здесь они еще более разогревались. Кавказ был необходимым, я готов сказать, «неизбежным» придатком николаевской казармы; какой-то отблеск поэзии на вытянутой аракчеевской шагистикой серой, мутной, тошной николаевской



Белоборский — А.И. Южин
«Старая закалка» А.И. Сумбатова
1895 г.

России. Здесь, на Кавказе, зрел пафос или, если угодно, зрела видимость пафоса, к которой стремилась мечтательная русская равнина.

Южин до конца дней был рыцарем Кавказа. Его две лучшие пьесы (если не считать «Джентльмена») — «Измена» и «Старый закал» — это легенды Кавказа; одна полуисторическая легенда времен борьбы Грузии с исламом; другая — легенда об ермоловских «орлах». В «Измене» — что бы ни говорил писатель Острогин — громадная искренность. Южин верит в царицу Зейнаб, в злых евнухов, в подвиги высочайшего, как вершина Эльбруса, благородства. Он чувствует кухню азиатской дипломатии, хитросплетения и козни, коварство и интриги Востока. И сила его веры такова, что «Измена» воспринимается публикой не только доверчиво, а безотчетно. В «Старом закале» — то же. Предания о кавказских «героях» принимаются целиком без малейшей доли скептицизма. Это была «ностальгия» его духа — Кавказ. Он пишет в предисловии к «Измене», что пытался изобразить «прошлое Грузии — тот общий яркий колорит отдельных лиц, народных нравов и окраски исторических событий, ко-

торый свойствен югу». Ему не надо было для этого делать усилий над собой. Однажды я у него обедал и он угощал меня кавказским супом, в который кладется сыр, и «чуреками», о которые я обломал себе зубы. На лице у Южина было блаженное выражение и глаза источали мягкий свет. Суп с сыром — чем не мелодрама, подумайте?

В Москве А.И. Южин занял очень скоро выдающееся положение — не только потому, что он был красивый, рослый, яркий человек с отличным голосом и большой горячностью — со всеми свойствами театральной организации, но и потому также, что был образованный, культурный актер, а тогда это было еще большой редкостью. Он примкнул в Малом театре к той группе (никогда в этом театре, впрочем, не переводившейся), которая вела борьбу за классический репертуар. Его не удовлетворяла и не могла удовлетворить обыденность жизни и искусства. Он стремился играть и играл роли романтические — Шиллера, Гете, Шекспира, Гюго. И последнего, быть может, в тайне души он предпочитал всем. У меня в памяти от далекого времени осталась его игра в роли Рюи Блаза (Гюго). Кажется, это было в пригородном петербургском летнем театре «Озерки». Кругом театра были пруды и озера, в которых купалась дачная молодежь. Но и он купался в роли — единственной роли, даже у Гюго, по нагромождению романтических эффектов и, между нами говоря, несообразностей. Лакей, который становится любовником королевы и первым министром. И потом опять лакей, гордый и высокомерный, унижающий королеву высоким сознанием своего лакейского ничтожества. Шутка!

Южин был великолепен в этой роли, лакей-владыка, владыка-лакей, снежная шляпа Эльбруса и мирный аул у его подножия. Когда не было ролей романтических в собственном смысле слова, он творил романтику, по мере сил, в пьесах реального характера. Он искал своего Пропорьева, своего «демона» даже в Островском, даже в «Волках и овцах», в которых играл Беркутова. Из двух концепций мира — «быть» и «казаться» — он всеми явными и тайными стремлениями своей натуры принадлежал ко второй, ибо актер должен «казаться». На то он актер.

И Южин казался высокого роста, будучи человеком средней фигуры. Этот оптический эффект меня всегда поражал. Вернее, меня поражал рост Южина в жизни, потому что на сцене он был, когда нужно — а нужно было очень часто, — крупен, высок и массивен.

Он, сколько я помню, кипел избытком сил. Часто, когда некуда было их девать, впадал в игрецкий транс. К весне бывало — конечно, в давние годы — он начинал тосковать. Потом уезжал в Монте-Карло и после недели—другой игрецкой лихорадки возвращался, облегчив тоску и, разумеется, карман.

Так шли годы. Подкрадывалась старость, которая ступает, если не скользит, в бархатных сапогах. В Южине проявилась новая черта — ирония. Он очаровательно стал играть в комедиях. Это не было разочарованием в романтике. Это было разочарование в жизни, лишенной романтики. Он оставался в этом смысле верен себе. Его Болингброк («Стакан воды») или Фамусов — исключительные по мастерству и уму фигуры комедии. Ничему не удивляться и глядеть умудренным уже взором на играющий мир — ибо «Totus mundus agit histrionem».

С Южиным ушел в могилу, быть может, последний настоящий актер, актер натурой, актер творчеством, актер литературой, актер мировоззрением и мироощущением. В статье Южина «Личные заметки об общих вопросах театра» проводится мысль, что пора вернуть театр его настоящему хозяину — актеру. Южин не мог примириться с тем, что в современной организации театра актер значит немногим более плотника и многим меньше электротехника. Все доводится или стремится быть доведенным до механической простоты, и театр становится похожим на подводный корабль капитана Немо, который от нажима кнопки ныряет или поднимается на поверхность, меняет курс или бросает якорь, увеличивает или уменьшает скорость, впадает в сон или стреляет из пушек. Южин писал апологию актера. В этом была его драматургия. «Никакие качества, — писал он, — не делают драматурга, раз он не разработал в себе еще и способности передать обществу задуманное им не в непосредственном общении с единичным читателем книги, а с целой толпой».

Такой же апологией актера была его жизнь, Он не скупился

жить. Был щедр. Даже щедрее, чем природа, которая также ничем его не обидела и одарила всячески. Ну, а если бы он скупился и еще прожил пяток лет? Стоит ли? Не был ли он прав в бурной стремительности своей богатой, красивой и ярко изукрашенной жизни?

До последнего времени он сохранил все тот же интерес к театру. Он написал мне несколько писем по поводу обещанной им статьи о Ю.М. Юрьеве для сборника, который я редактировал. Всякий пустяк, касавшийся его работы, его волновал. Я ему рассказал как-то анекдот, как полковник-эмигрант, после перипетий гражданской войны оказавшийся в Париже, пришел в Елисейские поля, да так и ахнул от увиденного великолепия. Но потом вздохнул и прибавил: «Только делать-то что? Кэ фэр?[3] Фэр-то кэ?»

«Фэр-то кэ»,— пишет мне Южин, которому анекдот очень понравился, — по поводу того, что стенографистка запоздала или не пришла. Кое-как я его успокоил.

Подобной цельности актерской натуры, при такой кипучей разносторонности, русский театр давно не знал. И когда я думаю о достойной и краткой эпитафии на гроб А.И. Южину, то мне хочется просто сказать, перефразируя слова Гамлета об отце:

— Актер он был.

---

[3] Что делать? (франц.)

Александр Плещеев

А.И. ЮЖИН

Знаешь ли ты, что именно этой осенью
50 лет как мы познакомились и подружились[1]

Это строки из последнего письма ко мне незабвенного Александра Ивановича Южина (князя Сумбатова).

В другом письме (8 марта 1927) Александр Иванович поздравлял меня с 50-летием моей литературной деятельности, обещал мне, приехав заграницу, летом напечатать воспоминания о моей молодости.

Я пережил моего любимого друга, не успевшего привести в исполнение своего желания. Хотелось бы поэтому мне написать воспоминания и об его молодости и об его сердце и душе и об его литературной и сценической деятельности. Материала в памяти много, на целую монографию хватить.

Но вот беда, а если я тоже не успею написать этих воспоминаний!... Ведь мы сверстники с Южиным.

Поэтому, не расставаясь с мыслью о будущих воспоминаниях, хватаюсь, пока за то, что есть под рукой, чем могу поделиться с читателями. Пока лучше что-нибудь, чем ничего. Думаю, что за такую постановку вопроса меня не осудят.

В лице Александра Ивановича нас оставила выпуклая, крупная и яркая фигура старой Москвы, ушел один из даровитейших и образованнейших актеров Малого театра и театра вообще и драматурга, хорошо знакомый обществу с 80-х годов прошлого века... Его лучшие современники исчезли, за малым исключением, ранее.

Южин — кн. Сумбатов, грузин по происхождению, но горячо-любимая родина для него была неотделимой от России. Его сердце, его душа принадлежали: Грузии и России.

Южин после революции не мог оставить Малого театра, борясь за его самостоятельность, за независимость сцены и актера от политики. Эта борьба, эти заботы Александра Ивановича спасли театр, но окончательно подорвали здоровье Южина. В 1925 году, он получил отпуск на год и приехал в Ниццу, где мы ежедневно с ним встречались. Когда я отправился в Париж и оттуда прислал Южину мою статью о смерти

---

[1]Письмо к А.А. Плещееву, помечено: Pension Chrisantem. Juan-Les-Pins (A.M.).



Дмитрий Самозванец
«Дмитрий Самозванец и Василий Шуйский» А.Н. Островского. 1892 г.

Вл.Ник. Давыдова, он мне, между прочим, писал:

«Очевидно, набирают хорошую труппу в Царство Небесное: уж очень много туда ангажементов...»

Сам он в эту труппу не стремился и на мое замечание в Ницце, что хорошо бы нам с ним прожить еще пять лет, Александр Иванович задумался и, улыбнувшись, произнес.

— Хотел бы — пятнадцать!

Статья моя, посвященная Давыдову отвечала настолько его мыслям на ту же скорбную тему, что он откликнулся следующими строками:

«Сразу же взялся за твою теплую, милую и сердечную с одной стороны, и как всегда яркую и талантливую с другой — статью. Особенно я ценю, что в ней именно не чувствуется interview (не помню как пишется это слово), а блики Малого Театра проступают ярко и сочно. Целую тебя за нее крепко и горячо... 21/VII 25.»

Тронули меня, разумеется, не комплименты друга по моему адресу, а глубокий отклик Южина на пережитую уже, кончину замечательного артиста. Он снова вспомнил и Давыдова и Малый театр.

В Ницце Южин совсем воспрянул духом и настолько окреп и почувствовал такую бодрость, что желание его, — прожить еще 15 лет, представлялось исполнимым.

Александр Иванович закончил на Ривьере интересную статью «Драматург и драматический театр». Эта статья должна была появиться в его новейшей книге в Париже. Почему она не вышла — осталось невыясненным. Александр Иванович категорически говорил, что у него есть издатель г. Зелюк, с которым он заключил условие.

Здесь же им написана характеристика исполнения Е.Н. Рощиной-Инсаровой роли Катерины в «Грозе».

В Ницце я много беседовал с Александром Ивановичем об искусстве, об актерах и главным образом о доме Щепкина — о Малом театре в Москве.

— Малый театр, — говорил он, больше и больше меня радует. Там скопились талантливые люди. Я озабочен театром вообще и все мои силы отдаю Малому театру и поддержке русского актерства. Горюю о том, что требуется продолжительное лечение, требуется долгий отдых, разлучающие меня с Малым театром, с семьей его актеров, моих сотрудников. Работа Малого театра — громадна,

классические постановки последних лет — «Мария Стюарт» с В. Пашенной, Яблочкиной и Остужевым, «Юлий Цезарь» с Садовским, Лениным и Остужевым. Весь Островский имеет исключительных исполнителей, как например Климов, Н. Яковлев, Васенин, Головин, Костромской, Рыжов, Нароков, Айдаров, Турчанинова, Найденова, Массалитинова, Рыжова. Наконец в прошлом году, Лешковская создала роли Торцовой в «Бедность не порок» и Гурмыжской в «Лесе». Эти последние создания скончавшейся недавно артистки были бесподобны. Пашенной очень удалась роль Евгении в пьесе «На бойком месте» и затем роль распутной девки в пьесе Горького «Старик».

Перечисляя основные силы Малого театра, так сказать китов, на которых он держался, Южин упомянул, конечно, о славной М.Н. Ермоловой и... и только, потому что остальных уже не было. Он забыл, впрочем, по свойственной ему скромности — А.И. Южина.

Отмечая культурную продуктивность современного Малого театра, Южин сообщил мне, что ежегодно там ставят пять или шесть новых пьес, из которых две или три классического репертуара, — русского или иностранного. Примерно в сезоне 24 и 25 г.г. — «Отелло», «Заговор Фиеско в Генуе», Тургеневский спектакль («Нахлебник», «Завтрак у предводителя»), «Волчьи души» Джека Лондона и др.

— Помимо этого, — объяснил мне Южин — у меня есть постоянный репертуар театра, — двадцать почти пьес. Список их висит на стене. Их можно ставить когда угодно без репетиций.

Я поинтересовался узнать у А.И., имеется ли в его распоряжении молодежь, подающая надежды, которой придется придти на смену уходящим.

— Могу назвать Гоголеву, Белевцеву, Полякову, Кашперову. Они успели уже выдвинуться и оправдать возложенные на них надежды.

Южин указал мне еще на своих сотрудников режиссеров — И.С. Платона и других. С сожалением А.И. говорил о том, что театр оставил, хотя бы временно, такой исключительный режиссер, как А.А. Санин.

По мнению А.И. Южина, все роды искусства имеют право на существование, но государство, режиссеры

и актеры обязаны беречь и охранять именно театр мысли, речи, образов.

В тот день, когда мы беседовали с А.И. на Ривьере, в Ницце была назначена к представлению опера «Воскресенье» (по Толстому). Южин припомнил свою встречу в Москве со Львом Николаевичем Толстым и разговор по поводу только что поставленной тогда в Париже драмы «Воскресенье».

— Я не могу признать переделок, — сказал Лев Николаевич. Если бы я видел «Воскресенье» в драматической форме, я бы написал пьесу, а не предпочел бы форму романа.

— Старик, — вспоминал Южин, — был очень хмур.

С особенной радостью приветствовал я слова А. И. Южина об обязанности беречь и охранять театр мысли, речи и образов.

Да и кто не подпишется под этими словами любимого и верного друга театра и литературы.

Справедливо будет сказать, что дом Щепкина сохранил свои заветные идеалы и избег вторжения в него нежелательных, болезненных, кривляющихся нео-режиссеров, благодаря Александру Ивановичу Южину.

Он был и остался независимым и убежденным руководителем Малого Театра и не менял путей, проложенных его славными предшественниками.

Подтверждением того, что Малый Театр оставался самым любимым Москвой, может служить письмо г. Луначарского, которое было прочитано на праздновании сорокалетнего юбилея актера Рыжова. Вот несколько строк из этого письма: «Путь, но которому идет Малый Театр — это самый верный путь. И это подтверждается тем интересом, который замечается у публики к этому театру. По последним данным о сборах известно, что больше всех театров продает билетов Малый Театр, а другие наполняются бесплатной публикой».

Слова г. Луначарского весьма показательны и убеждают в равнодушии нынешней Москвы к новейшим бесцеремонным опытам в области драматического театра. До чего доходят эти опыты — мы знаем, они периодически свидетельствуют, как чуток и прав был Александр Иванович Южин и как высоко котирует публика Дом Щепкина.

Воспользовавшись беседой с А.И. Южиным, я вспомнил о скончавшейся незадолго перед тем Гликерии Николаевне Федотовой.

Федотова представляла собой крупную часть той славы, которой по наследству владеет Малый Театр.

О последнем своем свидании с угасавшей Федотовой, Южин вспоминал с навертывающимися слезами на глазах.

— Предо мной лежала в постели не прежняя Гликерия Николаевна, она как-то сжалась, совсем исхудала. Вся жизнь Гликерии Николаевны в этот момент сосредоточилась только в ее глазах. Эти глаза еще были полны жизни и блеска. Тела не было, был только дух, напоминавший о той красивой оболочке, в которую раньше была облечена эта красивая душа. Федотова болела семь лет.

Южин припомнил рассказы Гликерии Николаевны о том, как она бывала у Щепкина, как Щепкин благословил ее на брак, когда она ехала венчаться. Последнее свидание Южина с Федотовой происходило накануне столетия Малого театра, в ее квартире на Чистых Прудах, где она и скончалась. Сам Александр Иванович тогда серьезно заболел и не мог посещать ее. Будучи у нее перед юбилеем театра, он просил знаменитую актрису принять на себя, вместе с М.Н. Ермоловой и Е.К. Лешковской, почетное председательство на дорогом всем празднике. Портреты их были повешены в зале Малого театра, где происходило торжественное заседание. Были прочитаны письма почетных председательниц.

Южин перечислил все главные роли Федотовой, начиная с Катерины в «Грозе». При этом он вспомнил интереснейший рассказ Гликерии Николаевны по поводу этой роли. Федотовы, после свадьбы ездили по Волге и, когда пароход остановился в Плесе, под Костромой, они вышли погулять и посмотреть местечко.

— Видим семью, идущую перед нами, — говорила Федотова... Вижу семью Кабановых ... впереди бойкая девушка, из под кокошника блестел бойкий глазок Варвары... а рядом... смотрю — Катерина идет с опущенными глазами, поразительно статная, красивая и все время веки у нее дрожат... чувствуется нервность. Рядом муж. Увидев нас, она схватила мужа за руку. Да, Катерина живая идет со всей семьей... вот откуда, — продолжала Г.Н. Федотова, — зародилась моя Катерина.

Южин вспоминал еще роли Федотовой...

Василиса Мелентьева, Лидия («Бешеные деньги»), Маргарита Готье... Федотова смотрела в этой роли Сару Бернар и просила перевести и поставить пьесу. «Маргарита Готье» делала огромные сборы. Далее Медея (трагедия Суворина и Буренина)... Марьица в «Каширской старине» Аверкиева...

«Каширская старина» имела в Москве исключительный успех, благодаря, прежде всего, исполнителям. Южин говорит, что первые акты, как подтверждали все актеры, шли на первом представлении, слабо, надвигался, как будто провал пьесы. Уборная Федотовой была у лесенки, которая вела из оркестра на сцену Малого театра. Сюда вошел муж Федотовой, А.Ф. Федотов, с которым у Гликерии Николаевны начинался разлад. Он заметил ей: «Если не умеешь играть драматических ролей, не надо и браться...» Гликерия Николаевна рассердилась и, благодаря этому раздражению, удивительно сыграла драматическую сцену, когда Марьица узнает, что любимый ею Василий женат.

Южин припоминал еще роли Гликерии Николаевны в пьесах Ник. Потехина «Нищие духом» и «Мертвая петля», в «Блуждающих огнях» Антропова, в пьесах самого А.И.: «Цепи» (роль Волынцевой), «Арказановы» (роль Арказановой) и др. Пьеса Сумбатова «Дочь века», где должна была выступать Федотова, по цензурным соображениям, не была одобрена литературно-театральным комитетом и увидала сцену лишь в 1882 году.

Замечательна была Федотова в роли королевы в испанской драме «Сумасшествие от любви». В этой пьесе с ней играл А.И. Южин. Спектакль происходил в Большом театре. Александру Ивановичу принесли известие о смерти его отца в Тифлисе. При таких тяжелых условиях он заканчивал спектакль. Южин часто играл с Федотовой («Антоний и Клеопатра», «Макбет», «Мария Стюарт», «Кориолан», «Северные богатыри» и пр.).

Александр Иванович говорил про Г.Н. Федотову, что это величайший учитель сцены, огромный таланта, продолжательница заветов Малого театра, колоссальная актриса сценической красоты, великого мастерства и глубоких переживаний.

Играя с Федотовой в пьесе, если не ошибаюсь, «Вторая молодость» Невежина, после сцены



Царица Марфа — Г.Н. Федотова
«Дмитрий Самозванец и Василий Шуйский» А.Н. Островского. 1892 г.

прощания, Южин увидел, что вся грудь его была влажной от слез.

— Как вы достигаете этого, Гликерия Николаевна, — спросил молодой тогда Южин, знаменитую актрису.

— Друг мой, это непроизвольно... Я не думала об этом.

И сколько раз он ни играл с ней эту сцену, ручьи слез лились из глаз Гликерии Николаевны.

А.И. Южин уехал из Москвы в Ниццу, находясь под впечатлением исполнившегося незадолго перед тем столетия Малого театра (1824—1924), директором которого застало его празднование этого юбилея.

Малый театр сто лет был кафедрой, с которой могикане нашей академической сцены бросали в толпу мысли великих чародеев слова. Москва чутко, лихорадочно прислушивалась и приглядывалась ко всему, что исходило из Малого театра и дорожила правдой, с которой актеры воспроизводили перед нею галерею всевозможных типов России, и положительных и отрицательных.

Как бесконечна эта галерея, если мы вспомним только произведения Грибоедова, Гоголя, Пушкина, Лермонтова, Островского, Толстых, Сухово-Кобылина и др. Но не только зеркалом русской жизни оставался Малый театр, он расширил галерею созданий, показывал Шекспира, Шиллера, Гете, Лопе де Вега и др. Теснимый придирчивой ворчливой и часто тупой драматической цензурой, Малый театр по мере возможности отстаивал свободное слово, свободные мысли.

Можно сказать с убедительной точностью, что столетие Малого театра сослужило незабвенную службу отечественной культуре и просвещению. Реки слез были пролиты в зале этого театра и громы смеха разносились отсюда по всей России. Много радостей и печалей уносили зрители из Малого театра, искренно озарявшего русскую жизнь.

Приветствуя руководителя и хранителя знаменитого театра

А.И. Южина, я писал ему тогда: если Москва сердце России, то Малый театр — сердце Москвы, которое билось и бьется беззаветной любовью к родине, к борьбе за счастье, радости, и за блага всего человечества.

Когда подводишь итоги тому, что слышал о Малом театре, что читал о нем и что сам видел в нем, то приходится сказать — славное с т о л е т и е.

С этим праздником таланта и мысли в Москве, удачно совпало тридцатилетие Государственного Театрального Музея имени А.А. Бахрушина. Сокровища музея, драгоценные реликвии театра и литературы воскрешали в памяти каждого посетителя интереснейшие моменты из жизни Малого театра, историю художественного творчества актеров, писателей, критиков, декораторов и пр.

Все бахрушинское собрание было как бы иллюстраций к славному столетию Малого театра.

Провожая Александра Ивановича, уезжавшего из Парижа в Москву, друзья выражали пожелания его скорого возвращения в Ниццу. На этом настаивал и пользовавший его там врач М.А. Эльсниц, которого он очень почитал и как врача и как человека.

Театральная Москва горячо встретила своего неизменного друга: на вокзале Южина приветствовала, как сообщали из Москвы, вся труппа Московского Малого театра с музыкой. Однако дальнее путешествие не прошло даром для А.И., и он, вероятно, в силу резкой перемены климата простудился и захворал. Поправившись он выступал в Малом театре, встреченный грандиозной овацией. Поздней стали доходить до нас печальные новости. Сообщали, что у него воспаление легких, что сердце ослабло окончательно и что жизнь Южина на ниточке.

К общей радости могучий организм Южина пересилил и он писал мне, что в сопровождении своего врача выезжает за границу. Я в это время был в Ройяне и не видел Александра Ивановича, который проехал из Парижа на Ривьеру, но врачи, в виду стоявшей жаркой погоды, рекомендовали ему поселиться временно около Антиб в Juan les Pins.

Вот, что сообщал он мне в письме отсюда о своем здоровье, по приезде во Францию: «Эльсниц и Аитов и мои дорогие московские доктора единогласно утверждают, что мучившая меня зимой отдышка нервно-бронхиального происхождения, что сердце беспорочное, аорта почти нормальная и склероз 40-летнего. Давление крови совершенно нормальное (13, а по нашему от 75 до 125) и дает полную надежду на крепкую старость. Увидим. Все в воле Божьей. Но на Бога надейся, а сам не плошай (4 авг. 1927).»

Не долго Александр Иванович ждал ангажемента в ту замечатель-

ную труппу, о которой он упоминал после смерти Давыдова.

Вместо желаемых пятнадцати лет жизни, ему было определено два года.

Смерть А.И. Южина — это может быть начало агонии Малого театра. Хорошо, если это не так. Кто из уцелевших деятелей Дома Щепкина в силах оберегать его заветы и вести борьбу против всевозможных режиссерских опытов, против современного модернизированного творчества, дабы Малый театр жил своей прежней жизнью, как исторический очаг нашей культуры.

Да и много ли уцелело соратников Южина? Крохотная горсточка.

А.И. Южин получил не за долго пред смертью звание Почетного Директора Государственного Академического Малого театра.

Как истинного джентльмена, Александра Ивановича очень тяготило, что он не мог служить любимому театру так, как он служил ему почти полвека, что он сделался его пенсионером, что он в долгу у него. Эта мысль тревожила чистую совесть Александра Ивановича и он не скрывал этого.

«В Москве, — писал он мне, — я уговорился играть в Малом — май, часть июня и сентябрь, что не только окупит полученное мною от Малого театра жалованье, но даст ему минимум тысяч 20 прибыли. А мое жалованье необходимо для моей семьи в Москве и на покрытие моих расходов по части лечения здесь» (4 августа 1927 г.).

А уж кому бы, кажется, и получать пенсию от Малого театра как не Александру Ивановичу, отдавшему ему всю жизнь и все свои дарованья.

Пятьдесят лет я почти беспрерывно смотрел на актера Южина, и смотрел пьесы кн. Сумбатова. И актера Южина и драматурга Сумбатова помню юношей. Играл он в качестве любителя на сценах петербургских клубов. Это было началом его сценической деятельности, рассказывая о которых в своих прежних воспоминаниях, он упоминал обо мне. Без гроша в кармане, в холодной комнате на Вознесенском проспекте, в С.-Петербурге, лежал студент Сумбатов. Я пришел к нему с предложением сыграть в тот же день огромную роль Градищева в модной тогда пьесе Н. Потехина «Злоба дня». Гонорар предлагали за этот подвиг пять рублей! Сумбатов, а с этого дня — Южин,

согласился. Он видел пьесу в Александринском театре, что облегчало его задачу. Смущало Сумбатова отсутствие гардероба, который наскоро пришлось пополнить платьем одного нашего общего товарища, подходившего к Александру Ивановичу по фигуре. Трудней всего было разрешить вопрос о фраке... Все обошлось! Играл новый актер с успехом, пользуясь опытностью суфлера. Так появился на театральном горизонте актер Южин, с которым мы играли в Гельсингфорсе, в Москве в театре Бренко (Пушкинский) и т.д.

На заре деятельности А.И. Сумбатова, как драматурга, с ним случилась неприятность, о которой мы часто вспоминали. В то время это не была даже неприятность, а напротив была радость, но неприятность явилась результатом этой радости. Александр Иванович очень нуждался, хотя и написал две-три пьесы, которые случайно предложил популярному тогда издателю, владельцу театральной библиотеки в Москве С.Ф. Разсохину купить в собственность, т. е. с правом не только издавать, но и получать за их представления гонорар, как за свои собственные. Тогда эти пьесы еще не шли.

Разсохин согласился и, если не ошибаюсь, рублей за триста или пятьсот приобрел пьесы в собственность. Спустя недолгое время пьесы эти вошли в репертуар частных театров и начали приносить хороший доход.

Александр Иванович сообразил, что дал здоровый промах, на который толкнула его нужда.

С.Ф. Разсохин, которого впоследствии просил Александр Иванович, отказался от прав на пьесы Сумбатова и от какого-нибудь вознаграждения за них... получил он с лихвой.

Об этой сделке, Александр Иванович рассказывал всегда с добродушной улыбкой и иронией, называя ее «великодушием Сергея Феодоровича».

Разсохин мне говорил сам:

— А знаете, я уступил А.И. все права на его пьесы и от всякого вознаграждения отказался. Не хочу, знаете... Безвозмездно уступил... Как вы находите мой поступок? Пускай все знают!

— Великодушие, — повторил я слова Александра Ивановича.

В Москве 30 августа 1882 года А.И. Южин дебютировал в Малом театре в «Горе от ума». Он выступал в роли Чацкого. Чи-

тал стихи с увлечением, но, вполне, понятная застенчивость, как находили москвичи, несколько связывала его. Был хороший успех. Южина, впрочем, приняли в труппу еще ранее дебюта.

Я не касаюсь почти полувековой сценической деятельности Южина, для чего потребовалось бы очень много места, но отмечают выступление Александра Ивановича в том же Малом театре, в той же самой пьесе... но почти через пятьдесят лет. Он играл уже не Чацкого, а Фамусова.

Играл он бесподобно. Это было лучшее, на мой взгляд, его создание, заставлявшее местами забывать даже Вл. Ник. Давыдова. Южин жил на сцене, смакуя каждое словечко, каждую фразу, наивно, с непоколебимым сознанием фамусовского авторитета.

Южин еще вырос, как актер. Многие не верили, что он мог возвыситься до такого художественного создания фигуры Фамусова, когда я с восторгом рассказывал им. Те же, кто видел Фамусова-Южина, подтвердят мое мнение. Фамусов — это был крупнейший бриллиант в короне южинских созданий.

А.И. Южин начал в Малом театре с Грибоедова и кончил тем же Грибоедовым, а в течение почти полувековой службы переиграл русских и иностранных классиков и всех драматургов своей эпохи.

Новая предсмертная пьеса Александра Ивановича «Рафаэль», если не ошибаюсь, не была закончена им: оставалось написать пятый акт. Четыре акта он мне читал в Париже. Ее ожидал несомненный успех и решили ставить в Малом театре.

О Южине существует у нас довольно полная литература, но разбросанная в журналах и брошюрах. Теперь пора посвятить ему полную биографию, пока живы еще его товарищи и друзья. Они все обязаны позаботиться об этом.

Моя страничка воспоминаний о недавно умолкшем Александре Ивановиче носит отрывочный характер. Тем не менее хочется упомянуть о Южине не на сцене, а в жизни, и особенно в тяжелой жизни последних лет, когда мой, покойный ныне, друг, являлся утешителем страдавших и голодавших, помогая каждому чем мог, делясь с каждым последним. Он был человеком необычайно доброго, благородного сердца, но замкнутым, не любившим, чтобы порывы его сердца делались публичным достоянием.



Маркиз Поза
«Дон Карлос» Ф. Шиллера. 1894 г.

В нынешнем году мне удалось побывать в Жуан-ле-Пен, в пансионе «Хризантемы», где скончался А.И., познакомиться с доктором Ф.Г. Винтерфельдом, которому принадлежат «Хризантемы», побеседовать с ним и вспомнить об А.И. Южине и Марии Николаевне Южиной, его жене.

Южин занимал во втором флигеле от входа в сад две комнаты первого этажа, маленькую и относительно большую, где у окна, выходящего в густой сад, у письменного стола, он не переставал работать. Перед самым окном разрослось несколько деревьев, ветви которых образовали тенистый уголок, покрывая его словно шапкой. Здесь Южин любил играть в винт. Партнерами его были А.С. Смирнов, — москвич, один из хозяев гостиницы «Метрополь», доктор Винтерфельд, С.А. Френкель, кинематографический деятель и др. Наезжали иногда и случайные гости, «Хризантемы» считаются отчасти литературным уголком; здесь находили отдых — И.А. Бунин с супругой, Б.К.Зайцев, В.Ф. Зеелер, С.С. Юшкевич, М.А. Осоргин, С.Л. Поляков-Литовцев, И.О. Абельсон, пианист Боровский, артистка Лилина-Станиславская и др.

Из иностранных писателей здесь отдыхал знаменитый поэт Латвии Райнис, доживший до независимости своей родины и вскоре умерший. Организм поэта быль подточен выпавшими на него в довоенные времена гонениями, нервы его были расшатаны, но он был счастлив, что хоть не надолго дождался тех свободных дней для своей родины, о которых мечтала его страдавшая муза.

Александр Иванович приехал в Жуан-ле-Пен в 1927 году из Москвы в сопровождении жены Марии Николаевны и врача, если не ошибаюсь, театрального, о котором Южин писал мне, что благодаря ему, он добрался до Ривьеры.

Доктор Ф.Г. Винтерфельд свидетельствует, что нашел приехавшего больного в очень тяжелом положении, повторялись припадки удушья, приходилось, как и раньше в Москве и в дороге, прибегать к вспрыскиваниям морфия.

Природа юга Франции и спокойствие больного после переезда отразились быстро и благотворно на его здоровье. Он поправлялся, силы его крепли и уже сам Александр Иванович говорил доктору о постепенном уменьшении дозы морфия и скором прекращении пользо-



Ричард III
«Король Ричард III» У. Шекспира. 1897 г.

вания им вообще. Доктор, без ведома больного, сам уменьшал дозу, и результаты лечения отражались на здоровье Александра Ивановича заметнее и заметнее.

Южина очень тревожил приближающийся день его рождения. За год перед тем, как вспоминал Александр Иванович, в этот день у него в Кисловодске был такой ужасный припадок, что он едва пережил его.

— Только бы перевалить 17 сентября, — беспокоился Южин, — а там все пойдет хорошо, и морфием никогда не стану пользоваться. Сегодня доктор... это последний укол... только бы пережить сегодня...

«Московская осень и зима для меня гибельны, писал мне незабвенный Александр Иванович из Жуан-ле-Пен (4 августа 1927 г.), — я, несмотря на все предосторожности, в 26 и 27 году зимой был на краю могилы, а здесь, за 4 недели пребывания, не узнаю себя».

Александр Иванович, чувствовавший после укола обычное облегчение, не предполагал, что доктор давно уменьшил дозу настолько, что о морфии собственно и говорить не приходилось. Иногда же он совсем отсутствовал.

— Доктор, — говорил Южин, — верите вы в предчувствие? я верю в предчувствие! Вот Дункан... она ведь чувствовала свою смерть накануне...

Можно было наблюдать не раз, как припадок начинался у Южина от самовнушения... Сила воли, напротив, приостанавливала припадок... Чем настойчивее Александр Иванович старался отучить себя от слабости воли, тем ему становилось лучше.

В день своего семидесятилетия, 17 сентября, Южин был бодр, весел, в радостном настроении и просил доктора Винтерфельда, чтобы немедленно после обеда, начать играть в винт. Игра доставляла Александру Ивановичу большое удовольствие и развлечение.

У Южина была за последние годы боязнь одиночества, он был счастлив, видя около себя Марию Николаевну и беспокоился, если она уходила. Он глядел всегда в окошечко своей комнаты и наблюдал, как все живущие в его доме направлялись по узенькой тропинке к столовой... В день своего рождения, именно перед обедом, после первого звонка, он обратился к Марии Николаевне:

— Маруся, мне что-то не по себе, — жаловался он, проси Федора Григорьевича придти ко мне...

Когда Мария Николаевна ушла к доктору, и когда Южин увидел в окно, что все соседи прошли в столовую, вероятно, его опять охватило жуткое чувство одиночества, что усилило приподнятость нервов.

Мария Николаевна встретила доктора и совершенно спокойная, ничего решительно не предчувствовавшая серьезного, сказала ему, с присущей ей исключительной деликатностью:

— Знаете, Федор Григорьевич, Александр Иванович много не беспокоил вас сегодня... зайдите к нему еще для... дня рождения! Что-то жалуется на недомогание... Ни о какой трагической развязке у нее не могло быть даже мысли.

Доктор немедленно направился к Южину и, открыв дверь, увидел Александра Ивановича, склонившегося в кресле и услышал хрипы умирающего... Около кресла было рассыпано лекарство, которое Южин носил с собой на случай припадка.

Ф.Г. Винтерфельд вспрыснул камфару... было два вздоха...

Доктор кликнул своего коллегу, Пасманика, жившего в «Хризантемах»...

Пульса не было... Врачам оставалось лишь констатировать смерть.

Паралич сердца... Последняя черта... Границу между жизнью и смертью Южин перешел!

Александр Иванович встретил смерть со своим оружием в руке: он, очевидно, присел, чтобы что-то написать. В охладевшей руке он держал перо. Даже будучи мертвым, он не хотел расстаться с ним...

Софья Лысцева-Гольцева

МОИ ВОСПОМИНАНИЯ ОБ АЛЕКСАНДРЕ ИВАНОВИЧЕ СУМБАТОВЕ-ЮЖИНЕ

С Александром Ивановичем Сумбатовым-Южиным я встречалась в течение сорока лет. К сожалению, я не вела никаких записей и содержание многих бесед с ним, нередко значительных, оказались в моей памяти нецельными, передавать же серьезные разговоры неточно — я считаю недопустимым. Одновременно ряд менее важных эпизодов запомнился мною совершенно отчетливо. Тем не менее, мне думается, что для всестороннего освещения многогранной личности Александра Ивановича мои незатейливые воспоминания, все-таки, пригодятся.

Познакомилась я с Александром Ивановичем в 1886 году у моей институтской подруги, Веры Николаевны Тарновской в ее подмосковном имении «Алтуфьево». Он приехал туда с Марьей Николаевной Корф, сестрой хозяйки дома. Среди родных они были объявленными женихом и невестой и ждали только окончания развода Александра Ивановича, чтобы повенчаться. Александр Иванович был уже актером Малого театра, на сцене которого он быстро и прочно завоевал себе первенствующее положение. В первый раз я увидела Сумбатова-Южина в пьесе «Сон на Волге» Островского в роли Степана Бастрюкова. Его игра, голос, сценическая внешность сразу захватили меня, и мне, конечно, было очень интересно встретиться с ним в обыкновенной обстановке.

Как сейчас вижу его мужественную, крепко спаянную фигуру, его голову с крупными чертами лица, взгляд умный, гордый и даже несколько надменный. Вижу, как он стоит, прислонившись спиной к камину и говорит с Марьей Николаевной об ее игре на сцене театра Корша, где она только что получила корзину цветов.

После их свадьбы я несколько раз встречалась с ними у Веры Николаевны. Они оба очень звали меня к себе, но мне казалось, что в доме Южина, такого известного, талантливого, блестящего — я буду лишней, и я долго не ехала к ним.

Но как-то, возвращаясь с Верой Николаевной из театра, я согласилась на ее настойчивое предложение



Галтин
«Борцы» М.И. Чайковского. 1897 г.

заехать к Марье Николаевне. М.Н. была дома одна. Увидев меня, она радостно воскликнула: «Откуда мне сие?» И с этого вечера началась наша дружба, которая продолжается и до сих пор.

В свою домашнюю жизнь А.И. вносил очень много оживления. В хорошем расположении духа он острил походя. Вообще он любил шутку. Случалось, что говоря серьезно на какую-нибудь неприятную тему и приведя слушателей в соответствующее минорное настроение, он одной фразой умел неожиданного всех рассмешить. Помню, как-то он говорил о том, какая рутина господствует в Малом театре, благодаря назначенным свыше управляющим, как эта рутина заедает, губит таланты, которые актеры изо дня в день растрачивают на шаблон и на разные бездарные пьесы, и вдруг неожиданно закончил: «Вот еще Софья Валентиновна меня огорчает!» Все с удивлением посмотрели на меня, недоумевая, при чем же я-то тут? «Худеет», — пояснил он совершенно серьезным тоном. Всем было известно, что А.И. больше нравились полные женщины, чем худые. Хотя А.И. и кончил этот разговор шуткой, но подневольное положение сценического искусства и литературы его все время сильно угнетало.

Случались с А.И. и курьезы. Один писатель просил разрешения прочесть в доме Сумбатовых свое произведение. Делать нечего. А.И. согласился, хотя ему как раз перед чтением страшно хотелось спать. «Если я закрою глаза, то Вы, пожалуйста, не подумайте, что я сплю» заранее предупредил он автора. Началось чтение. А.И. закрыл глаза. «Вы спите», — читал между прочим автор. Задремавший А.И. услыхал только последнюю фразу. Он встрепенулся, замотал головой и, моргая спросонок глазами, совершенно некстати сказал: «Нет, я не сплю».

Лето 1894 года я, по приглашению Сумбатовых, проводила в их имении в Воронежской губ. Землянского уезда, Покровском. Из посторонних у них была я одна. Марья Николаевна и я уделяли очень много времени лечению крестьян, которые в большом количестве являлись к нам за советом. Приходилось не только их лечить, но и, развешивать привезенные из Москвы лекарства, что было в значительной степени моей обязанностью. Подойдя однажды к двери моей комнаты в мезонине, я увидела приклеенную к ней записку

с надписью «Квартира главного аптекаря». Конечно, я сейчас же догадалась, что это дело рук А.И.

Как-то пришла к нам баба, которая, по-видимому, страдала какой-то женской болезнью (Женские болезни мы не решались лечить). Узнав о приходе крестьянки, А.И. сказал нам самым серьезным тоном: «Ради бога, Вы хоть за эти болезни не беритесь.

Ведь и без того известно по статистике, что за последнее время смертность в Землянском уезде увеличилась. Недавно еще был такой случай: приходит к вам больной, вы ему дали какого-то, лекарства, он пошел к себе, но дорогой его стало пучить, пучить, и он, так и не дойдя до дому, умер в соседнем овраге».

Дня через два после того мы под вечер сидели втроем на крыльце. Подошел один из наших пациентов. Очень подробно, и называя вещи своими именами, он сообщил нам о болезненном состоянии своего желудка и закончил историю своей болезни жалобой: «Пучит меня, пучит безперечь». Мы с Марьей Николаевной, к удивлению опешившего крестьянина не могли удержаться от смеха. Когда я, нахохотавшись, подняла голову с колен и покосилась в сторону А.И, меня уже ждал его насмешливый, торжествующий взгляд.

До обеда А.И. читал или писал у себя в кабинете. Под вечер, мы обыкновенно ходили гулять. Как-то шли мы по дороге. С одной стороны Александр Иванович вел под руку Марью Николаевну, с другой стороны меня. Мы шли степенно и вели какой-то серьезный разговор. Вдруг А.И. схватил нас за кисти руки и, крикнув: «Вот мчится тройка удалая», понесся по дороге, увлекая и нас за собой. Я чуть не упала от смеха, когда взглянув в сторону М.Н., увидела, что она, войдя в роль, скачет загнув голову на бок, как настоящая пристяжная.

Иногда мы ездили кататься. Если нам запрягали «брэк», то кроме нас троих в него усаживались портниха Оля и горничная Дуня. Вообще отношения обоих Сумбатовых к прислуге были очень простые и сердечные.

Потом А.И. почти каждый вечер читал нам вслух Шекспира. За это лето он прочел нам все его хроники. Так как я путалась в «Алой и Белой Розе», смешивая, кто от кого родился и кто кого убил, то он начертил мне родословное дерево Ланкастеров и Йорков, что мне очень помогало

разбираться в действующих лицах хроник. Свое чтение А.И. начинал, обыкновенно, очень вяло, зевая, как будто исполняя какой-то тяжелый и неприятный труд. Мы с М.Н. терпеливо ждали, пока он прочтет страницы две—три и гений Шекспира захватит его. Вялость и зевота А.И. вдруг пропадали, и начиналось мастерское чтение, мастерская игра. Все действующие лица были перед нами, как живые. Мы слушали с напряженным вниманием. Эти вечера ярко и ясно вспоминаются мне до сих пор.

Иногда А.И. рассказывал нам о разных случаях из своей гимназической жизни в Тифлисе. Все учителя и ученики изображались им в лицах и так уморительно, что мы смеялись чуть не до слез. Эти рассказы мы очень любили и не раз приставали к А.И., чтобы он нам еще что-нибудь рассказал.

Иногда по вечерам мы играли в карты. Я довольно опасно играла в винт и преферанс, но нам не хватало третьего партнера. Сначала мы было думали приспособить к этому делу М.Н., но было очевидно, что, играя с нами, она только приносила себя в жертву, при чем ужасно курьезно держала карты в руках и огорчалась при малейшем проигрыше, что нас очень смешило, и совершенно не вязалось с ее очень большой добротой. Тогда я научила А.И. скромной игре в безик, которой меня, в свою очередь, научили в одном добродетельном швейцарском пансионе. А.И. сейчас же переменил условия игры, увеличил ставку и количество колод при игре, вообще сделал ее более азартной. С этих пор мы уже не надоедали М.Н. и играли вдвоем.

Вспоминается мне, что как-то между А.И. и М.Н. возник какой-то спор. За разрешением его А.И. обратился ко мне. Я приняла сторону М.Н. «У, змееныш, которого я отогрел на своей груди», — ехидно упрекнул он меня. С тех пор А.И. обращаясь ко мне, не называл меня иначе, как «змееныш» Я так привыкла к этому прозвищу, что иногда откликалась на него.

К 22 июлю, именинам М.Н., приехала ее сестра, Лидия Николаевна со своим мужем, Александром Павловичем Ленским. Они привезли с собой своего прелестного сынишку Сасика, мальчика лет семи. Приехал Владимир Иванович Немирович-Данченко со своей женой Екатериной Николаевной. Съехались и другие родственники.

В день приезда Ленских мы все сидели вечером в столовой. А.И. вышел из комнаты. Через несколько минут я увидела, что он стоит в дверях и манит меня к себе. Я вышла к нему. Он повел меня в комнату, отведенную Ленским. Там спал Сасик. Мы подошли к его кроватке. Я была поражена необыкновенно нежным и мягким выражением лица А.И., когда он смотрел на спящего мальчика. Позднее я не раз видала такое выражение на его лице, когда он ласкал свою племянницу Мусю. Мусе не было двух лет, когда умер ее отец. А.И. немедленно перевез к себе свою овдовевшую сестру Екатерину Ивановну Богуславскую и ее маленькую дочку Мусю, которой он и заменил отца.

Съехавшиеся в Покровское родственники и знакомые изменили наше время провождение. Стало гораздо шумнее, устраивались часто пикники и проч.

Однажды утром, когда я еще была в своей комнате, мне подали большой конверт, запечатанный сургучом. На конверте было написано рукой Вл.И. Немировича-Данченко: «В мезонинно-высшие сферы Покровской общины и женска пола. Ее Высоко-Русско-Мыслию[1] Госпоже Председательнице общества «Безик».

Вручить немедленно в каком бы помещении и виде г-жа Председательница ни находилась, буде то в ванной, или за рукописной работой, в наряде или дезабилье. При препровождении 4-х процентной конверсии Устава».

Содержание послания (написанного тоже рукой Вл.И.) было следующее: «Высочайше утвержденная Комиссия по пересмотру Устава о Безике, рассмотрев обстоятельства дела и приняв во внимание сообразительность обоих полов, а также взаимоотношения всех качеств объявлений и практическое применение оных в связи с неустойчивостью взглядов, падения власти и поверженности многих основ при существующих умозаключениях правительственной организации, как-то: расширение местной власти в лице исправников, становых и урядников и, соображаясь с пылкостью страстей, а также с периодическим упадком сил и избытком оных — предлагает на усмотрение Вашего

[1] Я в то время писала статью для журнала «Русская мысль»

Высокопреосвященства конверсию прежде существовавших положений на сей предмет, имея честь почтительнейше просить, откинув, свойственное полу Вашего Высокопреосвященства легкомыслие, оный Устав немедленно утвердить и повелеть исполнить.

Профессор драматического искусства, член общества Драматических Писателей, и все же драматург, автор многих умных романов и драм, журналист, моралист, Член Общества любителей Российского Чистописания и Бюро Похоронных Процессий (женат и бездетен) Вальдемар Неразбериха».

Ниже рукой А.И. было приписано: «Контрассигновал: Высочайше утвержденного первого Московского общества Конножелезных дорог Имперьяльный пассажир, экс-профессор театрального искусства, Член Московского Клуба Охотников, всемирный путешественник, артист, хорист, аферист, бывший подписчик «Стрекозы» и «Новостей дня», ныне раскаявшийся, Член общества поощрения Московских извощиков, автор очерков из народного быта, состоящий в ведении Голосновского Волостного Писаря, других многих знаменитых людей. (Женат и даже множество раз, но бездетен) А.Баккара».

В конверте была вложена карточка с новым, более крупным расчетом для игры в безик.

Отпраздновав именины, родные и знакомые разъехались. Вскоре после них уехала и я, увозя с собой воспоминание о чудесно проведенном лете.

В Москве через несколько времени после того я стала женой покойного Виктора Александровича Гольцева. Жизнь моя вступила в очень серьезную и ответственную полосу. Здоровье В.А. было расшатано и отнимало у меня много времени и забот, так же как и появившиеся дети. Кроме того я работала в редакции журнала «Русская мысль». Виделась потому я с Сумбатовыми гораздо реже.

В 1902 г. Вукол Михайлович Лавров (издатель журнала) задумал продать журнал «Русская мысль» нескольким богатым пайщикам. На журнале были долги типографии Кушнерева и бумажной фабрики Говарда, потому пайщики, принимая на себя эти долги, должны были уплатить Лаврову только



Южин шутит

часть всей суммы, но сумму эту нужно было еще набрать[2].

Вскоре я узнала, что А.И. вступил в число пайщиков. «Зачем вы это сделали?» — накинулась я на него, как-то встретившись с ним. «Здоровье В.А. с каждым днем ухудшается, вы можете не вернуть своих денег. Неприятно, если поплатятся и богатые пайщики, но за вас мне это будет в особенности тяжело». В первую минуту он растерялся от моего натиска и сказал: «Чтобы быть с Вами. Я думал, что Вам это будет приятно». Затем, придя в себя, он поправился: «Я так люблю этот журнал, состою его сотрудником, потому мне, естественно захотелось быть в числе пайщиков». Я, конечно, поняла деликатность и отзывчивость А.И. Два пая были взяты Литературно-художественным кружком, одним из учредителей которого был В.А. Гольцев.

Пайщики, во избежание лишних для себя хлопот предложили Виктору Александровичу, чтобы он, не внося денег, сделался юридическим издателем «Русской Мысли». У нотариуса Полонского была совершена Лавровым запродажная запись на имя Гольцева, но купчая крепость так и не была подписана.

Наступил ноябрь 1906 года. Виктор Александрович умирал. У него были водяная и рак печени. 15-го ноября приехал ко мне Лавров и объяснил, что так как купчая крепость не подписана, то он является ответственным за недоплаченные долги на журнале, хотя прошло около четырех лет, как он в сущности продал журнал и совершенно не принимал участия в его ведении. Он прибавил, что в 1905 году была всеобщая забастовка, революция, и что за этот год уплата долга не могла завершиться. «Если Вы не устроите так, чтобы В.А. подписал купчую крепость, то, в случае его смерти, долг будет взыскан с меня, и я буду разорен окончательно». Я знала, что от его бывшего бо-

[2]Считаю нужным пояснить, что долги на журнале произошли от того, что некто Б., заведовавший денежной частью «Русской мысли» еще до моего поступления в журнал, выдал от имени «Русской мысли» фальшивые векселя на сумму в девяносто тысяч. Б. был сослан в Сибирь, но Лавров принял на себя, иначе говоря на «Русскую мысль», этот долг в 90 тысяч, и журнал ежегодно выплачивал часть этой суммы плюс проценты. Кроме того, авансом было выдано разным сотрудникам пятьдесят тысяч. Эта сумма не была ими возвращена.

гатства не осталось ничего, кроме дачи, в которой он доживал свой век. Подумав немного, я ответила Лаврову, что постараюсь все устроить, и чтобы он съездил к Сумбатову и попросил приехать ко мне его и еще кого-нибудь из пайщиков. Кроме того я послала сказать в типографию Кушнерева, что я прошу, чтобы кто-нибудь из директоров приехал к нам. В тот же день приехал ко мне Сергей Васильевич Чефранов. Я сообщила ему о моем намерении дать завтра Гольцеву подписать купчую крепость. Чефранов, конечно, прекрасно понял, что в таком случае они ничего не получат после смерти Гольцева, тем не менее он ни одним словом не выразил своего неудовольствия[3].

Вскоре Лавров привез известие, что Сумбатов приедет, но только для того, чтоб отговорить меня от моего намерения.

Приехал А.И. и привез с собой Владимира Владимировича Каллаша, бывшего тоже одним из директоров Литературно-художественного кружка.

Я объяснила им, что кредиторы непременно потребуют с Лаврова уплаты долгов, так как они не верят, что у него кроме дачи ничего нет, и что таким образом они выгонят его из последнего угла, который у него остался. Что справедливее, и потому мне все-таки легче, заставить поплатиться типографию Кушнерева и бумажную фабрику Говарда, у которых много пайщиков; и потеря которых потому будет незначительна. Что я составила план — сказать В.А., что его друзья хотят взять на себя материальную заботу о журнале, но что они просят его подписать «купчую крепость» так как в противном случае «Русская мысль» остается собственностью Лаврова. «Но ведь это ложь», — возразил мне А.И., — но вы чисты, Софья Валентиновна, вы чисты».

«Да, я знаю, что это ложь, — ответила я, — но если, когда не станет Виктора Александровича, и он, хотя и непостижимым для меня путем, узнает, что я его обманула, то он узнает также и то, что я сделала это для того, чтобы он не был причиной разорения пожилого и совершенно уже больного человека, и чтобы после его смерти никто не проклинал его». Я сказала еще А.И., что мне и самой все это тяжело,

---

[3]Наследниками Виктора Александровича были, кроме его первой семьи, мои трое детей. За малолетством моих детей, я отказалась от наследства.

что все теряют близких людей, но что я, теряя самого близкого мне человека, должна еще придумывать, как бы мне поискуснее его обмануть. Затем я добавила, что В.А. не знает, что он умирает, а если бы он знал это, то и сам не захотел бы сваливать долги на Лаврова. Ни А.И., ни Каллаш ничего говорить не будут, они даже не взойдут в спальню В.А. (к Гольцеву никто из посетителей уже не входил), они будут стоять в соседней комнате и своим присутствием, не вселяя ему подозрений о скорой смерти, подтвердят мои слова.

А.И. понял все, что мной руководило, и, хотя он знал, что найдутся люди, которые, ограничиваясь только формальным отношением к делу, его осудят, тем не менее он сказал: «Владимир Владимирович, это надо сделать. Идемте, Софья Валентиновна». Для меня было совершенно ясно, что без давления Александра Ивановича — Каллаш никогда бы не решился так поступить.

Мы пошли. А.И. и Каллаш остановились около двери в спальню, а я подошла к постели Виктора Александровича и громко сказала: «Твои друзья, узнав, что причина твоей болезни на нервной почве, решили тебя освободить от материальных забот по ведению журнала, но они хотят это сделать лично для тебя, а не для Вукола Михайловича, потому они просят тебя подписать купчую крепость. Александр Иванович и Владимир Владимирович как директора Литературно-художественного кружка, приехали к тебе е этой просьбой».

В.А. был очень растроган и сказал мне: «Попроси их ко мне, я хочу их поблагодарить». Это было полной неожиданностью для меня, но А.И. уже входил в спальню, а за ним и Каллаш.

В.А. сердечно поблагодарил их. Вид умирающего Гольцева, и вся эта сцена подействовала на обоих. Каллаш был бледен, как полотно. А.И. лучше владел собой, он быстро оправился и сказал В.А., что послезавтра общее собрание пайщиков Литературно-художественного кружка, и что к этому дню хорошо бы подписать купчую крепость. В последний раз пожали они ему руку и вышли.

Александр Иванович не обманул умирающего Виктора Александровича — декабрьская книга «Русской мысли» была выпущена на взносы некоторых пайщиков, в том числе и Литературно-художественного кружка.



Кастул — А.И. Южин,
Наталья Кирилловна — Е.К. Лешковская
«Закат» А.И. Сумбатова. 1899 г.

На другой день приехал помощник нотариуса Полонского, и «купчая крепость» была подписана Гольцевым. Это было 16-го ноября, а 18-го он скончался.

После его смерти к Николаю Васильевичу Давыдову, бывшему тогда председателем Московского Окружного Суда, приезжал представитель бумажной фабрики Говарда посоветоваться, нельзя ли начать дело о неправильном подписании Гольцевым купчей крепости. Давыдов объяснил ему, что начинать дело бесполезно — нет состава преступления, ибо В.А. подписал купчую крепость в здравом уме и твердой памяти по заранее составленной запродажной записи.

А.И. и Н.В. Давыдов почти весь декабрь 1906 года вели переговоры с директорами типографии Кушнерева, которые решили взять на себя дальнейшее издательство журнала «Русская мысль». Наконец, это дело было окончательно налажено.

Лето 1907 года я с детьми провела у Сумбатовых в Покровском. Дом был небольшой, потому нас поместили в пустовавшей летом каменной школе, построенной Сумбатовыми для крестьян и находившейся напротив усадьбы. Вообще Сумбатовы очень много делали для крестьян. Если у кого-нибудь из них случался пожар, то погоревшей семье помогали на постройку, частью безвозвратно, частью в кредит на года. К Марье Николаевне ежедневно приходило много крестьян за советом по самым разнообразным делам. Крестьянок окружающих деревень она научила разным кустарным вышивкам и потом продавала в Москве через кустарные склады их очень красивые работы. Это давало им зимний заработок между обычными домашними делами и они сделались более самостоятельны на ряду с крестьянами.

В этот мой приезд я заметила, что духовная связь между А.И. и М.Н. еще более окрепла. Когда он говорил что-нибудь, то его исключительно интересовало ее мнение. «Когда я уезжаю от Маруси на сколько-нибудь продолжительное время, — как-то сказал он мне, — меня тянет к ней, как на канатах». Говоря о своей первой жене, он сказал: «Я бы дорого дал, чтобы забыть об этой тяжелой странице моей жизни. Когда я, разойдясь с ней, встретился с Марусей, я влюбился не только в Марусю, но я даже был влюблен в приличную и немного скучную обстановку всего Корфского дома».

А.И. был вполне, совершенно откровенен с М.Н. — она могла все понять. Говоря со мной, уже пожилым человеком, об этом свойстве Марьи Николаевны, он сказал: «Маруся — ангел».

Чтобы покончить с воспоминаниями о Покровском, скажу, что еще одно лето я с детьми провела в нем. Это было в 1916 году Старого, милого дома уже не было, он сгорел. На его месте стоял новый, более поместительный дом.

В начале лета А.И. гастролировал на Кавказе. Он привез с собой откуда, много подношений и благодарственный адрес. Вещи эти были положены на столе в гостиной, и все могли их осматривать. Пришел и садовник. Заметив, что он с особенным интересом смотрел на адрес, я предложила ему прочесть его вслух. Он слушал с выражением умиления на лице, но, когда я кончила, он спросил: «Это что же они на ихнем языке это написали?»

Вернувшись с гастролей, А.И. отпустил своего слугу Михайлу, ездившего с ним на Кавказ, в отпуск на месяц. На это время для услуг ему взяли одного крестьянского мальчика. А.И. сейчас же надарил ему много хороших вещей из своего гардероба. Войдя однажды в столовую, я услыхала, что М.Н. и Е.И.. мягко говорили А.И., что он напрасно надарил столько вещей мальчику, который проживет у них не больше месяца, что другие, давно у них живущие слуги, будут невольно завидовать мальчику. «Вот потому то я и люблю ездить на гастроли, — отвечал А.И. с видом забитого угнетенного человека, — что там я пользуюсь хоть какой-нибудь самостоятельностью. А здесь, вот теперь мне попало от Маруси и Кати, а вернется Михайла, мне попадет и от Михайлы. Вообще, когда Катя с Мусей поселились у нас, в мои соображения совершенно не входило, что моя жена и моя сестра никогда не ссорились между собой, а теперь они всегда заодно против меня, а я их жертва».

А.И. был прямо кумиром всего дома. Е.И. как и все обожала его и обыкновенно беспрекословно исполняла его желания, но иногда, правда, очень редко, эта добрейшая и милейшая женщина прикрикивала на него. В таких случаях А.И. не возражал ей ни слова, только губы его подергивались, и он едва удерживался, чтобы не расхохотаться. Однажды мы играли в винт — А.И., Е.И., один приезжий гость и я. Моей партнершей была Е.И. «Катя, — сказал А.И. — вы, кажется, уже второй раз меняетесь с Софьей

Валентиновной картами?» Кавказская кровь Е.И. вскипела, и она ответила с негодованием: «Шура, шутить со мной ты можешь сколько угодно, но чести моей прошу тебя не касаться!» А.И. не произнес ни одного слова, но по лицу его было видно, что вот-вот он не удержится и фыркнет. Взволновавшись, Е.И. передала мне вместо двух карт три, а так как мне, при моей рассеянности, было решительно все равно взять две карты или три, то я и протянула руку за тремя картами. «Катя, — сказал необыкновенно мягко А.И., — совершенно не касаясь твоей чести, могу я тебя спросить, почему ты передаешь Софье Валентиновне не две карты, а три?» Но тут уж мы не выдержали, и все расхохотались, в том, числе и Е.И.

А.И. называл Е.И. за ее уменье все в доме наладить и устроить: «Катя — золотые ручки».

В Москве приблизительно до 1917 года я часто виделась с семьей Сумбатовых. Теперь нас соединяли не только наши дружеские отношения, но и дружба Муси и моих детей — Бори, Веры и Вити. А.И. иногда приходил посмотреть на их представления, чем они очень гордились. Вообще он был очень ласков с детьми.

Однажды я повторила А.И. фразу В.О. Ключевского, слышанную мной на одной из его лекций: «Человек, получив впечатление прекрасного, уносит его к себе домой и долго защищается им от прозы жизни». А.И. очень понравилось такое определение значения искусства в жизни человека. Потом он сказал: «Многие сценические деятели не любят, когда их называют актерами, предпочитая, чтобы их называли артистами, а я не только не вижу ничего унизительного в этом слове, но даже горжусь званием актера».

Мысль А.И. всегда над чем-нибудь напряженно и с увлечением работала и в самых разнообразных, направлениях. Приедешь как-нибудь к Сумбатову, он читает и не только читает, но и изучает библию. То он увлекается астрономией, то архитектурой и удивляет даже опытных архитекторов своими познаниями. То с таким искусством разрешает запутанное дело с одной родственницей семьи Корф, что проводит в восторг старшего воронежского нотариуса.

А.И. очень любил В. Гюго, Вальтера Скотта, а иногда очень охотно читал Ал. Дюма и Конан Дойля.

В характере А.И. было много противоречий и, в зависимости от настроения, он высказывал иногда противоречивые мнения, но всегда был оригинален и блестящ.



Сцена из спектакля «Закат» А.И. Сумбатова. 1899 г.

Отличительными чертами его характера были чувство собственного достоинства, широкое гостеприимство и отзывчивость. В сумбатовском доме всегда кто-нибудь завтракал, обедал или ужинал даже в первые годы революции. Зачастую, не предупредив ни М.Н., ни Е.И. он привозил к обеду, двух, трех гостей — по его желанию готовилось всегда столько, чтобы хватило на несколько лишних человек.

Много, очень много раз он выручал всячески своих друзей и знакомых. А.И. был по истине друг на черный день.

Как-то поехал он в Рязань для участия в вечере в пользу рязанских студентов. А.И. начал читать: «Размышления у парадного подъезда» Некрасова. Но едва прочел он несколько строк, как губернатор, сидевший в первом ряду, демонстративно встал и направился к выходу. За ним последовала вся его свита, гремя стульями и топая ногами. А.И. прекратил на время чтение, а когда шум, произведенный этой компанией, стих, продекламировал известное детское стихотворение: «Птичка Божия не знает ни заботы, ни труда». Гром неистовых аплодисментов был ответом публики. Дело этим не кончилось, возмущенный губернатор пожаловался управляющему конторой театров Пчельникову, что Южин читал на вечере нецензурные вещи. Пчельников вызвал к себе А.И. Догадываясь, зачем вызывает его Пчельников, А.И. захватил с собой сборник стихотворений «Живая струна», где с разрешения цензуры были напечатаны для публичного чтения и «Размышления у парадного подъезда» и показал его Пчельникову в ответ на его запрос. Пчельников, конечно, ничего не мог возразить существенного на такой довод и сказал только: «Так-то так, но знаете А.И., лучше все-таки избегайте читать такие вещи».

Вспоминается мне, что как-то знакомые обратились к А.И. с просьбой устроить в его квартире на паях празднование Университетского торжества 12 января. Собрались профессора, писатели, артисты и другие знакомые. Среди гостей были и нелегальные элементы. Говорили свободно, считая себя в квартире Сумбатовых и в таком обществе в безопасности. Каково же было наше удивление, когда вскоре выяснилось, что все, что говорилось за ужином, стало известно тайной полиции, и А.И. дали понять, чтобы он больше



Ленский А.П.

таких собраний у себя не устраивал. Все внесенные на этот ужин деньги А.И. куда-то пожертвовал, а ужин устроил на свой счет.

Как-то Е.П. Залесская, в школе и гимназии которой учились тогда трое моих детей, задумала устроить для своих питомцев музыкально-литературное утро. Надо было пригласить кого-нибудь из артистов. Залесская попросила меня помочь ей. Я решила посоветоваться с А.И. и между ним и моими сыновьями произошел следующий диалог:

— Как вы думаете, А.И., можно попросить Падарина?»

— Мо-ожно, отчего-же.

— А он согласится?

— Не-ет.

— А если вы его попросите?

— Чем мне просить Падарина, лучше я сам прочту что-нибудь на Вашем празднике.

В тайниках моей души я не мечтала, что А.И. станет читать в детской школе. Залесская закричала от радости, когда я сказала ей об обещании А.И.

Нечего и говорить, как встретили А.И. в школе дети и взрослые. Он прочел из «Ревизора» сцену Хлестакова в гостинице и еще что-то. Восторг был всеобщий. Школьная публика отбила себе руки, хлопая ему. Не только А.И. были поднесены цветы из школы, но даже и мне в благодарность за его участие в празднике.

В 1913 году В.А. Теляковский привез из Парижа французскую пьесу, которая ему очень понравилась, и выразил желание, чтобы ее перевели и поставили на сцене Малого театра. Перевод пьесы был поручен мне. Это был «Порыв», Анри Кистемекера. А.И. сказал, что будет играть роль епископа Жюссэ. Мне казалось, что пьеса больше выиграет, если он возьмет роль депутата Бокура. «Нет, я буду играть епископа, — возразил он мне, — но я сделаю вам такого епископа, такого...» и он движением руки досказал, что епископ будет сыгран хорошо. И в самом деле епископ был великолепен до мельчайших деталей, но ни Южин, ни Ленин, прекрасно сыгравший полковника Фельта, не могли спасти этой слабой французской мелодрамы навязанной Теляковским.

Когда я приступала к этим воспоминаниям, я намеренно не касалась сценической и литературной деятельности А.И., думая ограничиться только воспоминаниями о его жиз-

ни в домашнем кругу, но теперь не могу удержаться, чтобы не сказать, что он был моим любимым актером. Если бы меня спросили, какие роли его я считаю наиболее удавшимися, я должна была бы назвать великое множество таких ролей, но думаю все-таки, что «Ричард III» и Карл V в «Эрнани», в особенности его монолог перед гробницей Карла Великого произвели на меня самое сильное впечатление. Эти пьесы и многие другие меня в самом деле «защищали от прозы жизни».

Наименее удачной из репертуара А.И. я считаю роль Макбета.

Пьесы Сумбатова талантливы, и почти все отзываются на злобу русской жизни того времени. Их общий недостаток, как мне кажется, некоторая растянутость.

Много раз я думала о том, как щедро, как разнообразно наделила природа этого человека. Теперь будущих актеров готовят в студиях, они делают там бесконечное количество показов под наблюдением опытных преподавателей, их учат пластике, им ставят голоса. Кто и чему учил А.И. для сцены? Кто занимался постановкой его красивого голоса? Кто дал ему эти уверенные движения, это огромное обаяние? Все он взял только, у самого себя. Очень интересен творческий процесс его работы. Я знаю, что он репетировал свои роли с Марией Николаевной. Ей, свидетельнице его чернового большого труда, и надлежит более, чем кому другому, написать свои воспоминания о процессе его творчества.

Последние годы я редко видела А.И. — мое расстроенное здоровье почти приковало меня к моей комнате. Его здоровье тоже все ухудшалось и ухудшалось, и 17 сентября 1927 года его не стало. Весть о его смерти был большим ударом для многих, в том числе и для меня. Но я признательна судьбе за то, что я смогла поклониться его праху и мысленно поблагодарить его за все, что он дал мне, и за все, что он сделал для меня.

Я считаю, жизнь Александра Ивановича во многих отношениях счастливой, но бесконечно был прав Эртель А.И., говоря, что мы недостаточно ценим и бережем своих больших людей, не думая о том, во что обратился бы род человеческий, если бы не было ученых, писателей, артистов и художников.

20.XI.1927 г.

Владимир Нелидов

[А.И. ЮЖИН]

<…> Как о полной противоположности горевской индивидуальности я заканчиваю эту главу рассказом о последнем «по счету» корифее Малого театра — Александре Ивановиче Южине.

«Меньшой, но не меньший», Южин, на мой взгляд, являет собою спайку между «старым и новым», стараясь брать лучшие стороны того и другого. Знатного грузинского происхождения, из князей Сумбатовых, ведущих свой род от царя Давида, имеющих на своем гербе пращу («сумбат», или «шамбат», значит корононоситель), по женской линии из старорусской фамилии Кологривовых, А.И. Южин избрал сцену по искреннему призванию, и «отравление» театром началось у него с юношеских лет. Попав в столицу, молодой студент «погиб», с точки зрения своих родных, окончательно, ибо даже в 1882 году (год его поступления) «пойти на сцену» для человека общества значило погибнуть. Зиму 1881 года он играет в любительском кружке, сразу замечен, принят в Малый театр и почти сразу играет… первые роли.

Рассказ о театре — не юбилейная статья, еще того меньше некролог. Он обязан быть правдивым. В Южине не было того почти гениального трагического подъема Горева, не было чар Ленского, ни проникновенности Садовского, ни умиленности Макшеева. Но он был им равноценен.

Пойдем по порядку и начнем с чисто актерских качеств. Строгие критики упрекали Южина в холодности, и если под этим понятием разуметь отсутствие главенствующих качеств его только что поименованных товарищей, то эти критики правы. Но и критиков надо разделить на три сорта: придирающихся к недостаткам, указывающих на отсутствие достоинств и находящих достоинства.

Сила Южина, как актера, — его сценическая мудрость и героический романтизм, а главное, всесокрушающая убедительность того и другого. «Холодный», — говорили «знатоки», мудрый — думаю я. Если только «холодный», то чем объяснить потрясающие овации, выпадавшие на его долю, особенно от молодежи? Чем объяснить, что



Жибуайе
«Сын Жибуайе» Э. Ожье. 1903 г.

монолог Чацкого «Не образумлюсь, виноват» всегда заканчивался бурей аплодисментов? Чем это объяснить, как не наличием еще чего-то, кроме мудрости?

Мне случалось видеть многих Чацких, но только Южин заставил меня понять «миллион терзаний». С первого выхода звено к звену давал артист свою роль: горячий, пылкий, влюбленный, протестующий, он виртуозно, именно виртуозно покорял зрителя. Зритель был в нем уверен.

Знаете, бывает иногда, поет тенор, хорошо поет, музыкально, есть голос и темперамент. Но вдруг вы вытягиваетесь в кресле и начинаете ему мысленно «помогать», даже не боясь, что он «сорвется». К концу арии вы так устали, точно сами тяжесть несли. А поет другой неизмеримо труднейшую вещь и точно вас баюкают. Вы в нем уверены. В своих коронных ролях это делал Южин.

Он вас восхищал своим Чацким, давая возможность смотреть себя и одновременно рассматривать перлы Грибоедова. Показывал образ Чацкого, не упуская мыслей Грибоедова. Прекрасный голос и изумительная дикция здесь были как нельзя более уместны. Между тем, сказать на сцене женщине просто: «Я вас люблю», было, по моему мнению, не в его средствах. Но я оговариваюсь, что эти три слова «как следует» умели сказать только трое: Ленский, Росси и Сальвини, хотя, кроме них я видел Муне-Сюлли, Коклена, Гитри, Февра, Поссарта, Барная, Кайнца, Новелли, Левинского, Зонненталя, Дальского, Качалова и многих других, и все они в свое время играли любовников.

Странное дело! Видав бесконечное число раз «Горе от ума», я, конечно, под конец сей пьесы уже не смотрел, но ничто не могло меня заставить пропустить монолог «Не образумлюсь», произносимый человеком, имеющим быть отнесенным ко второй категории поименованных европейских талантов.

Классический и романтический репертуар был почти весь исполнен артистом. Макбет, Гамлет, Отелло, Ричард III, Шейлок, «Укрощение строптивой», Рюи Блаз, «Эрнани», пьесы Лопе де Вега без его участия не только не «расходились», но просто не могли бы идти.

Я ограничусь описанием, помоему, лучшего. В Шекспире это, конечно, «Макбет» и «Ричард III».

Непопулярна почему-то первая пьеса. Ее мало играют, и публика относится к ней «с почтением», но и только. Причину мне весьма прозаически объяснил однажды Томмазо Сальвини, когда я спросил его, почему он редко играет Макбета: «Пьеса женщинам не нравится, а они и в театре, и в жизни все». Представляла ли русская женщина исключение, Южин ли хорошо играл, но «Макбет» долго «не сходил с репертуара».

«Преступление и наказание» шотландского тона, как Раскольникова, мечтавшего «стать в разряд необыкновенных», было показано артистом так, что, уходя из театра, кроме художественного наслаждения, вы получали урок по «учебнику Шекспира», что «злом начатое завершится злом».

Когда после убийства Дункана Макбет, показывая жене свои окровавленные руки, говорил: «Взгляни, мой друг, какой печальный вид», становилось понятно определение: убил, значит, умер. Понятно становилось после слов артиста «по сводам замка голос все носился, Гламис зарезал сон, невинный сон, зато отныне не будет спать его убийца Кавдор, не будет спать его убийца Макбет», понятно становилось, какие муки ему предстоят до гроба.

Южин вкладывал в эти слова и мистицизм, и позднее жгучее раскаяние, и трепет перед грядущим неминуемым возмездием. Но вопль к Дункану: «О, если б стуком этим я мог Дункана к жизни возвратить!» — так и останется не услышанным никем и никогда, артист мастерски выявлял и это.

В последующих актах, зайдя, как говорит Шекспир, «в такую глубину потока крови, что дальше нет пути, а воротиться — значит вновь пройти поток», Южин совместно с автором превращает героя в бешеного зверя, которого остается только истребить.

Другая роль — Ричард III. Я не буду прибегать к цитированию мест роли, я думаю, что стихи Алексея Толстого, где «рассказ упоительно лживый развивал невозможную повесть и змеиного цвета отливы соблазняли и мучили совесть», — я думаю, что стихи эти исчерпывающе опишут его объяснение с леди Анной, где южинский Ричард, урод физический и нравственный, одновременно чародей-соблазнитель, почему любовь к нему леди Анны становилась понятной. Изумитель-

ная «комедийность» артиста очень ему здесь помогла — от шуточек Ричарда прохватывало морозом.

В этой роли есть еще одна заслуга артиста перед искусством. Он поправил Шекспира. Да, именно поправил. «Ричард III» у Шекспира прямо начинается с монолога Глостера (Ричарда III) и сцены с леди Анной. Можно прекрасно знать обе предшествующие драмы (обе части «Генриха VI»), но ведь данный спектакль должен действовать сам по себе. По Шекспиру же зритель, пришедший на данный спектакль, совсем не знает, кто и что Глостер.

Южин дал драме блестящую экспозицию, добавляя в ее начале три коротких сцены из «Генриха VI», сжато, но исчерпывающе выявляющих характер героя. Вот его плюсы в Шекспире. А вот минусы. Отелло, «трагедию обманутой доверчивости» (перефразируя Пушкина) артист не выявил, ибо того, что зовется непосредственностью, у него не было, а, по моему мнению, это должно составлять основной элемент дарования артиста, взявшегося за Отелло. Далее, для Отелло нужны трагизм и наивность в высшем значении этого слова. И этого не было. Потому и не удалось.

Артист трогательно мечтал с молодых лет об Отелло, готовился годами, играл эту роль в провинции, но друзья (нелицемерные) удерживали его от этого шага в Малом театре. Свою затаенную мечту артист осуществил в день 25-летнего юбилея, в январе 1908 года. Я буду краток. Я много дал бы хотя бы за единую подлинную рецензию об исполнении в этот день роли мавра. Не в счет ничего не говорящие о бенефисе.

Незабываемые заслуги (много о них еще придется говорить) были и есть так велики, что в данном случае прибегли к «фигуре умолчания». Как юноша, горел артист этой ролью, советовался, трогательно принимал все указания сведущих, по его мнению, лиц, но получался у него не ребенок душой с львиным сердцем, не беззаветно любящий человек в высоком значении этого слова, а мстительный ревнивец, столь подозрительный, что его и обмануть-то почти невозможно.

Один из друзей Южина сказал ему перед окончательным решением играть эту роль в Малом театре: «В вас нет ничего, чтобы эту роль играть, и в вас есть все, чтобы этой роли не играть». В иных ро-

лях даже огромные положительные стороны таланта могут в известной роли мешать. Сам Шаляпин попробовал раз «попеть» Онегина. Плохо было, а его Гремин в той же опере гениален.

Бывают ошибки. Так же ошибся когда-то в том же Малом театре великий изобразитель Островского Пров Садовский, сыграв единственный раз в жизни Лира, и, как гласит предание, без пятого акта. Ошибся и сам Ленский, сыграв раз в бенефисе Отелло, но после 3-го акта он разделся и решил ехать домой, его едва уговорили доиграть. Когда боль от неудачи зажила, Ленский сам очаровательно острил над провалом, особенно когда кто просил у него неподходящую роль. «Я тоже дурака валял, Отелло играл, скверно было, да у меня хоть то извинение, что никто умный не догадался раньше обругать меня за это».

Подобные «святые» ошибки только доказывают святую же любовь к делу. В рассказе о театре я обязан о них упомянуть, но и только. Ибо делу, росту театра и его славе ошибки эти по существу не вредят. Это мелкотактические, а не стратегические ошибки, и я пользуюсь военной терминологией, применяя ее в данном случае к «офицеру французской академии» А.И. Южину, получившему это никогда до него не даваемое иностранцу звание за действительно выше похвал исполнение им роли Карла V в трагедии Гюго «Эрнани» в Москве в 1890 году.

Монолог четвертого акта, по существу три четверти роли, захватывал зрителя подлинно романтическим пафосом при отсутствии театральности, и кто видел Южина в этой роли, тому становилось понятно, что Виктор Гюго — один из любимых поэтов артиста. Эта его роль гремела, и гремела так, что слухи о ней дошли до Парижа. Результатом было пожалование Южину и Ермоловой (донья Соль) офицерских крестов.

Теперь последнее, о чем я уже упомянул вскользь, — комедийность Южина. В мастерстве вести диалог, пересыпать его «художественными перлами», легкости и естественности диалога, в юморе, блеске и веселости — вот здесь он был непосредственен.

Я выше назвал его «звеном» между старым и новым. Пора объяснить почему. Из сообщенного выше, беспощадно беспристрастного рассказа видно, что этот «четыр-

надцатый» по счету артист труппы Малого театра часто занимал в нем первые места. Итак, он был частью организма «того, прежнего» Малого театра.

Теперь о новом. Ленский чуял веяние нового. Южин «понимал» эти веяния, понимала их и Федотова. Другие одиннадцать — нет. Они играли часто великолепно, иногда проникновенно, но и этого, даже этого в театре мало. Театр, как всякое искусство, должен стремиться... Вперед? — спросил читатель. Нет, в высь! И Южин это делал.

Он по первому поверхностному взгляду — холодный артист. История все разъяснит, а цель моего рассказа дать ей материал. Южин твердо, мудро, неуклонно, не глядя ни на что, усвоил устои театра. Для этого я попросил бы читателя познакомиться с его многочисленными прекрасными статьями о театре в полном собрании сочинений. Там изложены его теоретические взгляды.

А практические? «Что главное в каждой пьесе?» — спросил он меня однажды и тут же сам ответил: «История о том, как одна молодая девушка полюбила одного молодого человека. Исключения, как "Ревизор" и "Макбет", не часты. Так вот, если хотите иметь труппу, имейте ядро — двух названных лиц. Мне пора переходить на другие роли, а где мой заместитель?»

Через два года, не покладая рук, любовно ища, он приводит в школу... А.А. Остужева, с которым носится как с собственным сыном и из мелкого техника железнодорожного дела создает прекрасного актера. Вступив в управление труппой в 1909 году, он приглашает выдающегося артиста Бравича. Появление Мейнингенцев на второй год службы Южина, искания Станиславского — все заставляет Южина приглядываться и присматриваться. Но, как на скале, стоял он на догме: «Театр — это актер».

Теперь этот принцип начинает снова торжествовать. Но тогда, тогда это было ретроградство. Настроение, символизм, стилизация, деспотизм режиссера, вакханалия художников, натурализм и пр., и пр. — вот что считалось театром. Только Южин незыблемо и неуклонно нес свой символ веры. Боролся он мужественно и красиво, как герои его поэта Гюго.

Бальмонт некогда высмеял его на публичной лекции за смело вы-



«Измена» А.И. Сумбатова. 1903 г.
Декорация I действия. Художник К.А. Коровин

сказанное мнение, что «Саломея» Уайльда, при всем ее интересе, пьеса весьма среднего достоинства, и что Уайльд при своей огромной талантливости изощренность превращает уже в извращенность. Сторонники Ибсена (эпоха ибсеномании) не прощали ему заявления, что «северный бард» — великий философ и мыслитель, но именно в силу этого его пьесы мало действуют на чувство, мало волнуют, потому что в конце концов «публика ходит в театр, чтобы очень плакать или очень смеяться». Разве в этой простой фразе Южина не лежит глубокая истина? Разве не кричит теперь театр о героическом репертуаре, о мистерии, о художественных оперетке или буффонаде? Разве «на ежедневном языке» не требуют теперь пушкинских «поэзии простой и ясной, высоких чувств и красоты»?

Вместе со всем этим, когда появился Герхард Гауптман, для того времени модернист чистой воды, Южин сразу и первый чует в нем писателя от театра и для театра. Он разрывается на части в 90-х годах, чтобы провести в Малый театр «Ганелле» и «Потонувший колокол». О первой пьесе ему запрещено было даже заикаться, вторую «обдумывать» (Пчельниковы и Ко), находят для императорской сцены неподходящей, ибо «муж от жены удрал».

История Чехова тоже требует, наконец, огромной определенной точки над «i». Проваливается «Чайка» в Петербурге в Александринском театре. Исполнители — Комиссаржевская, Савина, Варламов и Давыдов. Южин твердит, что дебютант-драматург — огромное дарование, но что «стиль», внутренний стиль Чехова требует «иной игры».

Вторая пьеса Чехова «Дядя Ваня» в руках у Южина. Он — член Театрально-литературного комитета в Москве, одобряющего пьесы. Только из таких одобренных пьес и мог составляться потом репертуар. В комитете полагалось 4 члена. И в 1899 году ими были: профессора университета Стороженко (председатель) и Веселовский, В.И. Немирович-Данченко (директор Художественного театра) и драматург князь Сумбатов (Южин).

Голосом председателя пьеса не одобрена, не понравились выстрелы в третьем акте. Тогда Южин уговаривает Теляковского, пользуясь правом управляющего театрами,



Отар-бек
«Измена» А.И. Сумбатова. 1903 г.

поставить одну пьесу на свою ответственность вопреки комитету. Теляковский соглашается, но протестует сам Чехов. Тогда Теляковский назначает председателем Южина и велит вопрос пересмотреть.

В новом заседании комитета оба профессора были против, председатель Южин за, а В.И. Немирович-Данченко на заседание не явился и через два дня подал в отставку из комитета.

Пьеса была, таким образом, вновь провалена и через неделю начала репетироваться в Художественном театре, противником коего почему-то всегда считался Южин только за то, что он всегда открыто возражал против умаления «актера» и защищал свободу актерской индивидуальности, а также за то, что он был честным противником всякой «моды» в искусстве.

Южин никогда не стоял за старое, потому что оно старое, не восставал против нового, в силу его новизны. Но вечное в искусстве он оберегал, и будущий обновленный театр, который сумеет дать актеру подходящую «рамку», но где актер будет, как был и есть, альфа и омега театра, — будущий обновленный театр совершит преступление, не отблагодарив Южина за героическую защиту актерского творчества и его таланта.

Не забудем же его слов: «Талант — Божий дар, горе, кто на него покусится». Это деятель, отстоявший устои своего дела, когда они одно время колебались и чуть не рухнули. Спасибо тому, кто их тогда от этого спас. Уже властно подымался голос Гордона Крэга, требовавшего актера-сверхмарионетки. Уже запуталась в своих исканиях Комиссаржевская. Близка была к отчаянию Элеонора Дузе, призывавшая чуму на актерское искусство, Макс Рейнгардт выдвигал на первый план толпу и зрелище. Дальше шел еще лепет о «соборном действии» и еще о чем-то.

Только Галилей Малого театра твердил свое: «Она все-таки движется», в благодарность получая, конечно, непонимание, упреки в отсталости и насмешки. Зубоскалили, лишь бы зубоскалить. Москва этим часто грешила.

Играет, например, Южин Гамлета. Ясно, что должен чувствовать актер на первом спектакле, а дирекция «горячо пошла ему навстречу», отпустив ему обувь, скрипящую на весь театр, и пресса больше года



Эрекле — А.А. Остужев
«Измена» А.И. Сумбатова. 1903 г.

по этому поводу «разделывает» его Гамлета. Некий Шпажинский, автор в милости у Пчельникова, требует, чтобы Южин играл в его дрянной пьесе. Южина «заставляют» и доводят до того, что он подает в отставку. К счастью, плохой автор был высокопорядочным человеком и взял свою пьесу обратно.

Мне до сих пор противно вспоминать сцену, когда Пчельников настаивал, и до сих пор приятно вспоминать достоинство и мужество, с каким артист и барин (мне не хочется говорить иностранного слова «джентльмен») отстаивал «права актера». Барином вошел он в театр и барином пребывает в нем всю жизнь, щепетильным в своей порядочности.

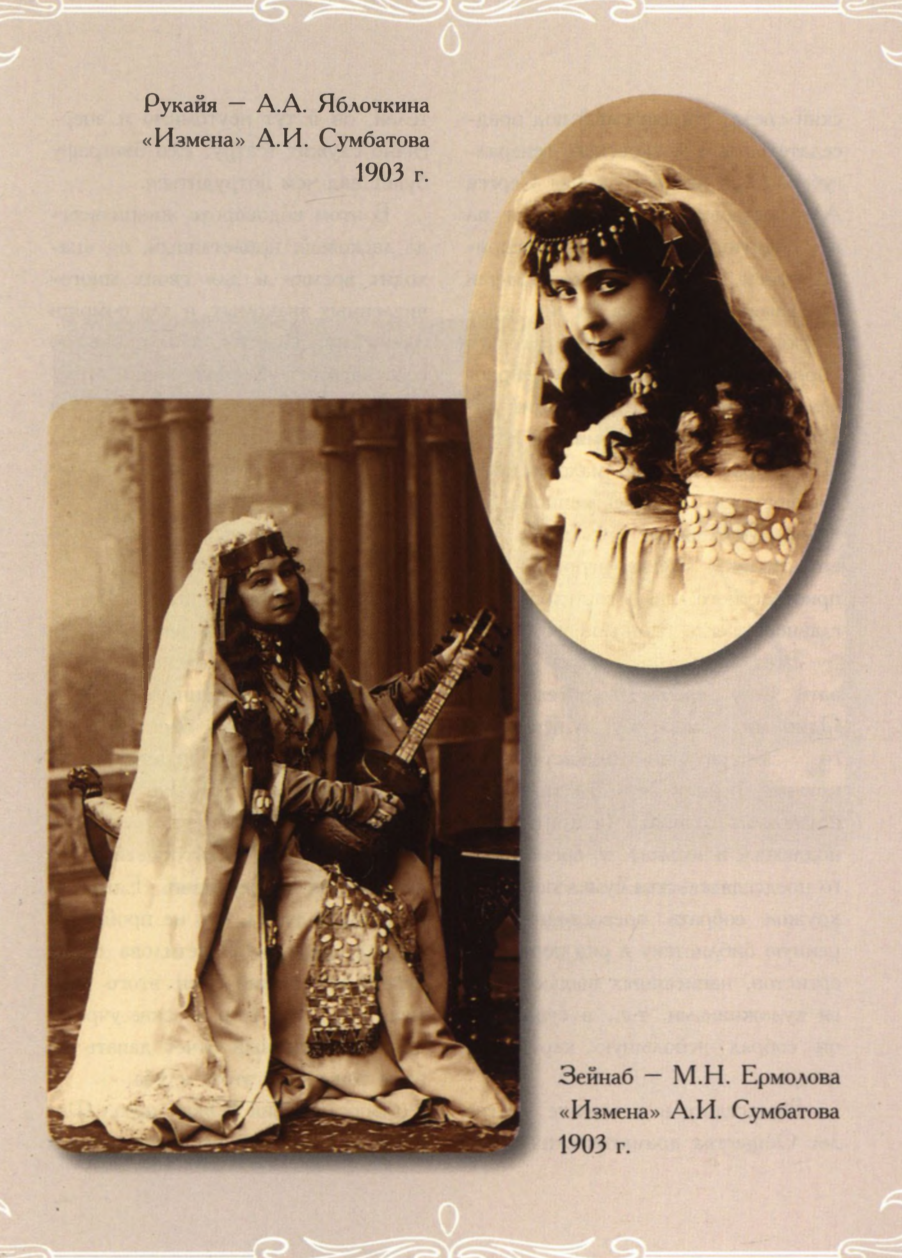
Его первый очередной бенефис. Он кладет начало отмене обычая продавать билеты у артиста на дому, где тот же обычай установил сильно повышенную на них плату по усмотрению дающего. На актерском жаргоне это называлось «призы». Южин просит, чтобы билеты продавались только в кассе и по твердо установленной цене.

Щепетилен был он и в выполнении долга. Далеко не чуждый верному принципу «жизнью пользуйся живущий», он мог просидеть ночь в беседе с друзьями в клубе, очень часто за работой «лечь спать» в 9 часов утра (спанье заключалось в холодной ванне) и все-таки поспеть на репетицию даже не только вовремя, но несколькими минутами раньше, чтобы, Боже сохрани, не опоздать.

На седьмом десятке, в период страшных 1918—1920 годов, он, всю жизнь ненавидевший ходить пешком, делает четыре неблизких конца в день из своей квартиры в театр, из них два конца в кромешной темноте. Какие тогда, особенно зимой, были «дороги», все знают. И бодро идя домой после утомительного, голодного дня, с раннего утра полного работы и забот, Южин еще мог весело острить со своим попутчиком, мог, придя домой, засесть писать свою книгу о Грузии, делающую ему честь как государственному уму и мог опять рано утром быть вовремя на месте свежим, бодрым и энергичным. Если Медведева своим талантом достигла первая признания артиста общественным деятелем, то Южин всей свой жизнью и всей своей неутомимой работой закрепил это признание.

Собирается в Москве в 1896 году первый Всероссийский актер-

Рукайя — А.А. Яблочкина
«Измена» А.И. Сумбатова
1903 г.



Зейнаб — М.Н. Ермолова
«Измена» А.И. Сумбатова
1903 г.

ский съезд, открываемый под председательством московского генерал-губернатора великого князя Сергея Александровича. Южин играет на нем видную роль и с полным беспристрастием, в блестящей монографии указывает актерам на их же недостатки. Чествуется память русского Гаррика — Мочалова, опять первоклассный труд, ярко рисующий облик этого, якобы «безумного» друга Шекспира. Ни одно мало-мальски выдающееся художественное явление Москвы не обходится без его отклика, всегда верного, беспристрастного, самостоятельного, а главное, всегда талантливого.

Этот работник умел отдавать делу время и потехе час. Один из основателей Московского литературно-художественного кружка, Южин, что бы про этот кружок ни говорили (а критике он подлежал, и весьма), во время своего председательства сумел побудить кружок собрать превосходнейшую ценную библиотеку и ряд портретов артистов, написанных выдающимися художниками, т.е., в сущности, он собрал небольшую картинную галерею.

Председатель в течение многих лет Общества драматических писателей, он и тут неутомимо и энергично служит театру. Его биографу будет над чем потрудиться.

В этом водовороте жизни всегда ласковый, приветливый, он «находит время» и для своих многочисленных знакомых, и для помощи ближнему. В этом я не позволю себе касаться частной жизни артиста, лишь уверив читателя, что он деяния своей правой руки скрывал от левой, и потому почтительное молчание здесь более прилично.

Заканчивая свои строки об Южине, я хочу будущему театралу сообщить одну маленькую характерную подробность. Многолетний член первого московского клуба (Английского), Южин, сложив с себя роль Чацкого, блестяще исполнял впоследствии Репетилова по пьесе тоже члена того же клуба, а я, сотоварищ артиста по названному клубу, имел честь отметить его исполнение в рецензии. Едва ли Грибоедов думал, что не пройдет и 80 лет, как его Репетилова будет играть настоящий член этого знаменитого когда-то в Москве учреждения, а газетный отчет давать об этом тоже член этого клуба.

Впоследствии Южин играл Фамусова, имея предшественниками

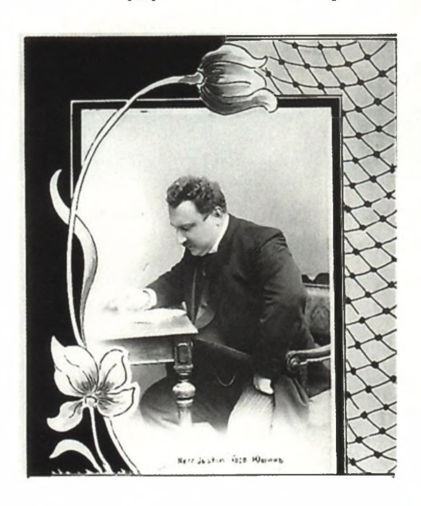


Зейнаб — М.Г. Савина, Иссахар — К.А. Каратыгина
«Измена» А.И. Сумбатова
Александринский театр. 1906 г.

Рыбакова, Ленского, Самарина и первого исполнителя этой роли Щепкина. Играя перед самой революцией эту роль в Петербурге, в Александринском театре, артист получил от труппы золотой венок. Чествуя его в антракте при открытом занавесе, артисты всячески старались надеть ему венок на голову. Прижав венок к сердцу, Южин сказал: «Я не дам оторвать его отсюда».

В этой сердечной находчивости весь Южин, скромный, любящий и любимый, где надо твердый, как скала (венок так на сердце и остался), остроумный и талантливый.

И мужественный друг, надо добавить. Будучи в лично хороших



отношениях с покойным министром внутренних дел Б.В. Штюрмером, Южин в начале большевизма, когда умирающий Штюрмер был выпущен из Петропавловки и вскоре скончался, садится в поезд и едет на его похороны, стоя всю ночь в вагоне. Всякий ли это сделает?

Об артисте, деятеле и вскользь человеке мой рассказ окончен. Остается драматург, князь Сумбатов. Рассказ о театре — не рассказ о драматургии. Но я хочу взять на себя смелость утверждения и предсказания. Я решаюсь утверждать, что пьесы Сумбатова, несмотря на свой выдающийся успех, не вполне оценены современниками. Их почему-то считали написанными ad hoc, талантливыми, весьма сценичными, но слишком «модными».

По-моему, это ошибка. Ярко отражая современность, они были глубже этого. Только за «злободневностью» тогдашний зритель другого не видел.

Не разбирая всех его произведений, я спрошу: разве его Кастул в «Закате» не яркий прототип пришедшего и восторжествовавшего через 25 лет спекулянта и афериста Митьки Рубинштейна? Разве устами своего Караева не провидел автор

того, что все увидели, когда сняли с народа узду? Между тем за 20 с лишним лет до 1917 года южинский герой (большевик по духу) говорил со сцены: «Вы увидите, что натворит народ, когда мы сдернем с него узду». Наконец, разве его старый педагог в «Джентльмене» не заявил уже давно: «Придет время, когда среди гама и свиста жизни всем будет некогда, некогда читать, некогда жить, некогда думать». И разве теперь это не так?

Вот почему я беру на себя смелость предсказать, что будет время, когда пьесы Южина будут оценены по-настоящему.

Отдельно стоят две его драмы: «Старый закал» и «Измена». Судьба обеих пьес, по-моему, предрешена: они долго будут на репертуаре любого хорошего театра в силу их «наглядной» общечеловечности, облеченной в красивые рамки бытовой и исторической романтики.

Вот краткий очерк одного из корифеев Малого театра, князя А.И. Сумбатова-Южина. Четырнадцатый. Очень часто первый.

Вот какова была труппа и ее ядро. Вот каков был организм театра. Все это я постарался, как мог, изложить в этой главе!

Много не только воды, но и потоков крови пролилось с тех пор. Океан слез. За это время в массе и актер стал другим. Он стал, быть может, даже лучше. Он стал образован, сложен, стал режиссером, ученым, психологом, преподавателем, систематизировал творчество, стал говорить об искусстве с глубокой эрудицией и пониманием дела.

Но... он стал хуже играть.

Надежда Смирнова

А.И. ЮЖИН

Мне было 13 лет, когда я впервые увидела «его» на сцене, и это решило мою судьбу. Он играл Мортимера в шиллеровской «Марии Стюарт». Меня пленил его голос, звучавший, как виолончель, и столь подходящий к пылким монологам шиллеровской трагедии. До конца дней сохранил он свой замечательный голос. Он прекрасно владел им и умел выразить разнообразнейшие оттенки чувств. На сцене Южин никогда не был «как в жизни». Играл ли он трагедию или комедию — это всегда было празднично, театрально, он уводил от житейских будней туда, где все особенно ярко, красочно, приподнято. Каждой новой ролью, в которой я его видела, он вносил мне в душу потоки новых чувств, новых мыслей, всегда возвышенных, всегда благородных, всегда чистых: юноша Мортимер, отдающий жизнь за любимую королеву, граф Дюнуа в «Орлеанской деве», образец благородного рыцаря, граф Эгмонт в трагедии Гете, идущий на смерть за освобождение народа, Карл в «Эрнани», произносящий блестящий монолог у гробницы Карла Великого. Какие часы подъема, восторга, душевного трепета переживала я в театре, и за эти переживания, вызванные Южиным, я его полюбила, полюбила со всей страстностью своего юного сердца. Он слился с образами воплощаемых им героев. Человек, умевший передавать их чувства, стал равен им и стал героем моих детских грез и мечтаний. Со спектакля я всегда приходила взволнованная, восторженная, конечно не могла лечь спать, садилась и писала ему письма. Вероятно, очень искренно звучали все эти излияния молодой души. Сужу по тому, что однажды я ему написала: «Я очень прошу Вас ответить мне одно слово на все мои письма, слово, которое убедило бы меня, что Вы меня понимаете». Я просила его ответить мне на почтамт до востребования на определенный номер. Мою переписку с «актером» я должна была тщательно скрывать. В те времена считалось неприличным, чтобы молодая девушка, да даже и не девушка, а девочка, переписывалась



Конопельников
«Зима» П.П. Гнедича. 1906 г.

с мужчиной, а особенно с актером. На почту получить письмо пошла моя приятельница: сама я не решалась — мне казалось, что все будут смотреть на меня, как на преступницу. С трепетом ждала я ее прихода. Она пришла, неся в руке драгоценный конверт из толстой блестящей бумаги, на котором была отпечатана золотая монограмма А.С. с короной наверху (Южин был князем Сумбатовым). Дрожащими руками разорвала я конверт. Там через всю страницу вложенного в него изящного листа бумаги, тоже с его монограммой, вкось было написано слово «Верю» и подпись. Восторгу моему не было границ. Он поверил в мою искренность, в правду моих чувств. Это письмо окрылило меня. Я часто бывала в Малом театре. У старшей сестры почти всегда была ложа на премьеры в Малый театр, и она брала меня, если я хорошо училась. Конечно, я хорошо училась, лишь бы попасть в Малый театр. Меня брали на подходящие моему возрасту пьесы. В то время новые пьесы давались часто, не реже как через две недели. Меня брали на лучшие из спектаклей, и это были большей частью пьесы классического репертуара. Я помню во всех подробностях сборы, волнения, приход в Малый театр, запах газа, празднично освещенный зал, нарядную публику. Вот за этим занавесом, на котором написана какая-то беседка на берегу моря, обвитая розами, сейчас откроется жизнь, волшебная жизнь, и я погружусь в эту чужую жизнь на целый вечер и буду участвовать в ней всем своим существом, буду смеяться и плакать, вместе с этими чародеями. Помню спектакль «Дон Карлос». С каким волнением шла я на него! Это был бенефис Южина, и поставил он «Дон Карлоса» для меня, а в моем лице для всей московской молодежи. Летом перед этим сезоном я читала «Дон Карлоса» Шиллера. Меня пленил образ маркиза Позы. Конечно, его должен был играть Южин! Я ему написала, что ужасно хочу видеть его в роли маркиза Позы, ну что стоит ему в свой бенефис (актер имел право для бенефиса выбирать любую пьесу) поставить эту великолепную трагедию Шиллера, тем более что в ней и все остальные роли так же блистательны.

Я просила ответ на это письмо передать одному нашему общему знакомому, с которым он должен был на днях встретиться. Знако-

мого просила не открывать моего инкогнито. Через несколько дней ответ был получен: «Постараюсь исполнить просьбу».

Зимой «Дон Карлос» шел в его бенефис. Легко представить себе мой восторг и гордость, что мне Москва была обязана этим прекрасным спектаклем.

Когда Южин вышел на сцену, от волнения на несколько минут я потеряла сознание. Монолог маркиза Позы перед Филиппом — впечатляющая вещь, да еще произносимый голосом Южина! Последние слова: «Свободу мысли дайте, государь» — были покрыты бурей аплодисментов. Впечатление от спектакля было огромно. Я ликовала и, придя домой, писала опять ему длинное послание благодарности и восторга. Южину я обязана тем, что стала актрисой, что так, а не иначе прошла свой актерский путь.

Маленькой девочкой я проявляла актерские способности. У меня был сделанный мною собственноручно картонный театр, в котором играли дергаемые за ниточки картонные актеры. Шел в нем спектакль «Конек-Горбунок». Текст читала я. Затем, когда мне было девять лет, мы с сестрой и братом разыгрывали сочиненные мною незамысловатые пьески, которые с удовольствием смотрели моя няня и ее друзья и знакомые, приглашавшиеся на эти спектакли. Происходили они, когда родителей не было дома. При них мы стеснялись. Мать моя, хотя сама была из театральной семьи, театра не любила и не хотела, чтобы кто-либо из ее детей пошел на сцену. Моя любовь к театральным представлениям ее тревожила, и она очень огорчилась, когда я ей сказала, что хочу быть актрисой. А было мне тогда десять лет. С тех пор мысль эта меня не покидала, но я таила ее про себя. Окончив гимназию, я решилась сказать об этом матери. Мне было шестнадцать лет. Мать пришла в ужас, она плакала и умоляла меня не делать этого, рисуя мне все ужасы актерской жизни, о которой многое знала. Что делать? Как быть? Огорчить глубоко чтимую и любимую мать я не хотела. С кем посоветоваться, кто может мне что-нибудь сказать, кому могу я поверить? Ну, конечно, только «герою мечты моей» — Южину. Но как пойти к нему? В ту пору молодых девушек моего круга без

провожатого не пускали на улицу, а мой поход к актеру должен быть строгой тайной. Но сила желания была велика, был изобретен путь. Пойду будто к подруге в гости в сопровождении горничной, постою в подъезде и, когда она уйдет, пойду к нему. Задумано — сделано. Пишу ему письмо, в котором прошу принять меня по очень важному делу. Получаю ответ: «В тот день, когда я не занят в спектакле, приходите ко мне в 6 часов, я вас выслушаю». Читаю афиши и в первый же день, когда он свободен, лечу к нему, проделав сперва всю комедию с походом к подруге. Вот он, дом в Леонтьевском переулке, где он живет. Я давно знала этот дом и всегда ходила мимо него с благоговейным трепетом, завидуя стенам, которые ограждали его жилище. Иду по лестнице, дрожащей рукой дергаю колокольчик. Отворяет мне горничная, и я, обезумевшая от волнения, попадаю в объятия жены Южина, Марии Николаевны Сумбатовой, потому что все закружилось у меня перед глазами, и я не устояла на ногах. Поняв мое волнение, она принесла мне стакан воды, успокоила меня и, когда я пролепетала, что пришла к Александру Ивановичу по его письму, она провела меня в кабинет. Я оглядывала это «святилище» и удивлялась, что здесь все, как в обыкновенной квартире, а не как в волшебном замке. Вот вошел Александр Иванович, протянул мне руку, большую, крепкую, такую мужскую руку, и, крепко пожав мою холодную, трепетавшую ручонку, предложил сесть в большое кресло возле письменного стола, а сам стал ходить. И тут, у себя дома, в домашнем костюме, он был необыкновенный, не простой, а какой-то картинный, не просто человек, а артист. Прежде всего, видя мое волнение, он успокоил меня, сказал, что видит во мне не просто любопытствующую барышню, пришедшую поглядеть, каков актер у себя дома, а верит, что я пришла по серьезному делу, и готов меня выслушать. Это вступление успокоило меня, и я принялась излагать цель моего прихода. Он внимательно слушал, то ходя, то присаживаясь, и, когда я кончила, произнес монолог, продолжавшийся очень долго. Я жадно ловила каждое слово. Он говорил о том, что только поистине талантливый человек должен итти на сце-

ну, а определить, есть ли у него талант, очень трудно. Должен пройти по крайней мере год занятий. «За этот год вы вкусите уже яд прикосновения к театру, к соблазнительным огням рампы, увидите, как приготовляется все то, что вы, как зритель, воспринимаете уже в готовом виде. Вы потеряете способность верить во все волшебство театра, вы будете уже знать всю закулисную сторону дела. Если вы сами станете талантливой актрисой, способной занять ведущее место в театре и играть то, что вы хотите, что воплощает лучшие чаяния души вашей, то стоит потерять эту девственность театрального восприятия. Если же нет, то это потеря большая и невозвратимая. Да, предположим даже, что вы талантливы, вы добьетесь положения в театре. Сможете ли вы при существующих условиях сказать со сцены то, чего просит ваша душа? Нет! Вы не сможете. Вот вы говорите о том впечатлении, о тех высоких чувствах и мыслях, которые пробуждает в вас «Эгмонт» Гете. А много ли таких, как вы? Их хватит на один спектакль, много — на два. Большинству же более понятна «Вторая молодость» Невежина. И в то время как на третьем спектакле «Эгмонта» театр уже не был полон, «Вторая молодость» Невежина сделала двадцать аншлагов, билетов достать невозможно, и после последнего действия мы устали выходить на вызовы. А «Эгмонт» с музыкой Бетховена — это красиво, это благородно, это возвышенно, я сам испытываю огромную радость и наслаждение, играя эту роль, а публика едва вызовет после последнего действия три раза. Много разочарований ожидает вас. Еще не на такой высокой ступени стоит театр, и не так высок уровень публики. Я уже не говорю о том, что встретит вас, молодую, неопытную девушку, за кулисами театра. Неизбежна борьба самолюбий, зависти, мелких человеческих страстей».

У Александра Ивановича было явное намерение отговорить меня быть актрисой. Говорил он красиво, складно, убедительно. Он был хорошим оратором, и, очевидно, мои восхищенные взгляды и все мое существо, выражавшее самое глубокое внимание, подзадоривали его еще больше. Я упивалась его голосом, словами, тем, что все это обращено ко мне, все говорится только для

меня, и странно, чем решительнее он меня отговаривал, тем крепче росло во мне желание быть актрисой, убедиться на деле в том, о чем он говорит, бороться, побеждать, ставить на своем. Он кончил,

— Ну что? — спросил он меня. — Как думаете вы поступить после всего того, что слышали от меня?» — Я пойду на сцену, — сказала я, — будь что будет, но я пойду. Мысль, что, быть может, я на какие-то человеческие души хоть раз в жизни произведу то впечатление, которое вы производите всегда, меня окрыляет. А может быть, и выйдет из меня актриса.

На самом же деле мечты мои были скромнее. Я не сказала ему, что в своем детском дневнике написала когда-то, что мечтаю лишь о том, чтобы сыграть безмолвного пажа и подать ему, Южину, на сцене шляпу и шпагу.

«Ну, уж если ваше решение непоколебимо, то дайте мне слово, что вы сначала поступите в школу, но пойдете туда держать экзамен не раньше, как через три года. Если через три года ваше решение не изменится, то приходите ко мне, я вас прослушаю и сам отведу к великолепному педагогу Александру Павловичу Ленскому. Он проэкзаменует вас в большом зале Театрального училища и решит вашу судьбу. Сам я преподаю в Филармоническом училище, но туда итти вам не советую. На драматических курсах при Малом театре дело поставлено гораздо лучше, да и я преподаватель плохой».

— Почему через три года?» — опросила я с ужасом.

— Так будет лучше, — сказал он мне. — Раз вы мне верите, уж верьте да конца.

У меня на минуту сжалось сердце. Ждать три года!.. Но так хотел он, и я сказала, что даю слово поступить, как он советует.

Этот разговор определил всю мою дальнейшую жизнь. Благодаря ему я поступила в Театральную школу не семнадцати, а двадцати лет. Я выдержала трехлетнее испытание, доказавшее мне, что мечта быть актрисой — не детская фантазия, а серьезное и глубокое стремление.

Эти три года ожидания не прошли даром. Я занялась, и довольно успешно, педагогической деятельностью и дополнила свое гимназическое образование серьезным изучением иностранных языков и чтением. Я выросла внутренне и созрела для жизни и борьбы.



Отелло

«Отелло» У. Шекспира. 1908 г.

Я пошла не к Южину, а прямо на экзамен в Театральное училище, куда меня и приняли. Уже будучи ученицей школы, я встретилась с Южиным на именинах у Михаила Провича Садовского. Я очень волновалась — узнает ли, вспомнит ли он меня. Конечно, я сильно изменилась, а он был все тот же. «Мы с вами немного знакомы, — робко начала я, — вглядитесь в меня хорошенько, может быть и вспомните».

— Не знаю, — ответил он, — что-то хорошее, светлое, словно запах леса весной вспоминается мне при взгляде на вас, но подробностей не помню». Я стала ему напоминать, и он вспомнил.

— Ну, как же, верно я сказал, что пахнуло весной. Боже мой, как наивны, каким ребенком вы были тогда.

— А почему же вы взяли с меня обещание, что я только через три года пойду в школу?

— Вот именно поэтому, — сказал он, улыбаясь. — Ведь вы воображали себя взрослой, а я в ужас пришел, что такое дитя попадет в условия театральной жизни. Через три года, думалось мне, может быть и желание пройдет, а не пройдет, так окрепнет, и из школы уже выйдет взрослая девушка, а не наивное дитя.

— Я благодарна вам и всегда буду благодарна. Вы отнеслись ко мне бережно и внимательно», — сказала я. И действительно, я осталась ему благодарна на всю жизнь, так как он спас меня от многих ошибок и ложных шагов. После этой встречи я видела Александра Ивановича только издали, на сцене Малого театра.

Я кончила школу, восемь лет служила в провинции, в 1904 году поехала первый раз за границу. В Ницце я встретила Александра Ивановича. Я издали заметила его элегантную монументальную фигуру в сером костюме и серой шляпе. Он не шел, а шествовал. Я была за границей с моим первым мужем, известным провинциальным режиссером и актером Андреем Георгиевичем Аяровым. Муж был знаком с Южиным. Мы встретились радостно, прошлись по набережной, наслаждаясь красотой голубого моря и чудесной теплой погодой, и условились в один из ближайших дней вместе пообедать. Я, признаюсь, с волнением ждала этого дня. Мне хотелось рассказать Южину о моих театральных делах, сомнениях, надеждах. Но наша встреча за обедом разочаровала меня. Александр

Иванович был рассеян, светски любезен и оживился лишь, когда мы пошли в казино, где играли в petits chevaux. Я выиграла три раза подряд. Это произвело сенсацию. Южин поразился такой удаче и стал уговаривать меня ехать немедленно в Монте-Карло поиграть в настоящую рулетку. «Вам так везет, этим надо пользоваться». Я ему обещала, что приеду завтра утром, так как сегодня очень устала. Александр Иванович жил в Монте-Карло. На следующее утро мы поехали туда. Южин уже с утра был в казино. Отвратительное впечатление произвел на меня знаменитый игорный дом. За столами — люди с жадными глазами, с дрожащими губами, судорожно следящие за вертящимся шариком и грудой золота, которое длинной лопаточкой сгребает и пододвигает выигравшим вылощенный, завитой, с отделанными ногтями крупье. Молодые, старые, средних лет люди, женщины и мужчины, все напряженные, то радостные, то отчаявшиеся, резкие возгласы крупье: «Делайте вашу игру, господа», звон золота, — от всего этого повеяло такой пошлостью, мелкими человеческими страстями! Как можно было проводить тут время? И мой Эгмонт, маркиз Поза, рыцарь Дюнуа каждый год ездил сюда испытывать судьбу и счастье и проводил здесь весь пост, когда обычно театры были закрыты. Горький осадок оставил у меня в душе вид Александра Ивановича, всецело погруженного в перипетии игры.

Впоследствии я поняла Южина — он был по натуре страстный игрок. Он был щедр, добр, широк и много помогал людям, и в игре его увлекал не выигрыш, а игра случая, причудливые повороты колеса судьбы. Он, как и все настоящие игроки, был уверен, что возможно открыть законы, по которым вращается таинственный шарик рулетки, делал какие-то выкладки, расчеты, изобретал систему. Но все это ни к чему не приводило, и по большей части он проигрывал. Александр Иванович очень много работал, но вечера часто проводил за карточной игрой в Английском клубе, членом которого он состоял, и в Литературно-художественном кружке. Его монументальную фигуру можно было видеть не только около столов, где велась азартная игра, но и за спокойным классическим «винтом».

В 1906 году я поступила в театр Корша и вышла замуж за Николая

Ефимовича Эфроса, который был дружен с Южиным. Мужу я, конечно, рассказала о своей детской любви к Южину. Александр Иванович стал нашим частым гостем, и мы бывали у него запросто. Наши дружеские отношения продолжались, неизменно укрепляясь, до самой его смерти, последовавшей 17 сентября 1927 года.

У нас часто собирались после спектакля поужинать и побеседовать друзья-артисты, художники, писатели. После ужина загорались споры, в которых Южин всегда принимал самое горячее участие. Он хорошо спорил и заставлял с интересом слушать его доводы и возражения. По большей части спорили о методах работы Малого и Художественного театров. Александр Иванович вступал в схватку с кем-нибудь из актеров Художественного театра или с Вл.И. Немировичем-Данченко.

Южин очень уважал Художественный театр, всегда посещал его, но находил, что общей системы быть не может и каждый актер индивидуальным методом добивается того, чтобы хорошо сыграть роль и произвести впечатление на зрителя. Часто на наших вечерах устраивались импровизированные представления, пародии, шутки, в которых принимали живое участие Москвин, Климов, Блюменталь-Тамарина. Южин любил эти шуточные представления, много смеялся, но сам никогда не принимал в них участия, он был как-то слишком важен и импозантен для этого. За ужином, конечно, пили вино, и Южин, что называется, «умел» выпить, но никогда я не видела, чтобы вино сколько-нибудь меняло его обычную манеру вести себя. Может быть, его речь становилась немного оживленнее, он горячее спорил, и только; он мог просидеть и проспорить всю ночь до утра, а затем являлся на репетицию как ни в чем не бывало: всегда свежий, бодрый, полный жизни.

В 1908 году я, по приглашению директора Теляковского вступила в труппу Малого театра. В том же 1908 году Теляковский после смерти А.П. Ленского предложил Южину место управляющего труппой. Время для Малого театра было трудное. Симпатии публики были перенесены на вошедший тогда в славу Художественный театр, сборы упали. Брать в свои руки управление труппой, а вместе с этим и составление репертуара, поднимать

расшатавшееся дело и вернуть театру интерес публики было нелегко. Южин после долгих колебаний согласился и успешно справился со своей задачей. Он обладал всеми данными для занятого им ответственного положения в Малом театре. Его уважали, его хорошо знала публика и как актера, и как писателя, и как общественного деятеля. Ленский был тончайший художник и великолепный режиссер, но маловедущий в практических делах. Южин, может быть, был менее требователен к спектаклям, чем Ленский, и не обладал его огромным режиссерским талантом, но он мог легче, чем Ленский, справиться с возложенной на него задачей. Он составил строгий план спектаклей и крепко взял в руки бразды правления. Труппа встретила назначение Южина с большой радостью.

Много ума и такта надо было Южину, чтобы примирить желания, претензии и обиды актеров. Александру Ивановичу это удавалось. Он очень хорошо поставил себя; сохраняя товарищеские отношения, он в то же время не допускал фамильярности, и мы все его немного побаивались. Дверь его кабинета, одновременно и актерской его уборной, всегда была открыта, не требовалось никаких докладов, введенных последующими директорами, но когда, бывало, идешь к нему с какими-нибудь объяснениями, то как-то страшновато было постучать в эту дверь. У меня с Александром Ивановичем всегда шли горячие споры по поводу очередей в ролях. Я была противницей очередей. Он же настаивал на том, что очереди, во-первых, дают работу вдвое большему числу актеров, а во-вторых, избавляют от замены спектакля по болезни актера. В этом он был прав, но и мои аргументы против очереди были вескими: из-за очередей в ролях вдвое сокращалось количество репетиций, а все счастливые подробности и находки в роли невольно перенимались другой актрисой, что стесняло свободное самостоятельное творчество. Надо принять во внимание, что мы играли тогда не три—четыре пьесы в сезон, как теперь, а девять—десять. Значит, на каждую пьесу выпадало мало репетиций, и каждая отнятая репетиция вызывала досаду. Мне приходилось играть в очередь с М.Н. Ермоловой и Е.К. Лешковской. Всегда напрашивались сравнения, и это нервировало в работе.

Но... споры наши с Южиным оканчивались всегда тем, что он делал по-своему, и мне очень мало ролей пришлось играть без очереди. Только в роли леди Макбет я настояла на своем, потому что эта труднейшая трагедия была поставлена в два месяца, и я не могла бы приготовить роли, если бы у меня отняли хотя бы одну репетицию.

В конце моего первого сезона в Малом театре я сыграла главную роль в пьесе Южина «Вожди» в очередь с А.А. Яблочкиной. Все пьесы Южина были очень сценичны, с великолепными ролями, но они грешили некоторым многословием. Южин любил влагать в уста действующих лиц длинные и подчас скучные монологи. В провинции мы, не смущаясь, сокращали их, но тут сам же автор играл главную роль. Мне с трудом удавалось убедить его сделать вымарки.

Играя в его пьесе, я очень волновалась. Моя детская мечта исполнилась: я играла с ним в Малом театре, в его пьесе, — это были хорошие минуты жизни.

В провинции я переиграла почти все пьесы Южина. Особенно я любила его пьесу «Измена». Роль Зейнаб создала мне большой успех в провинции, и я сыграла ее с самим Александром Ивановичем во время наших гастролей в Одессе. Он играл Отар-бека.

Много ролей я с ним переиграла и на гастролях Малого театра в Петербурге и Варшаве.

В гастрольных поездках Александр Иванович становился милым, веселым, исчезал оттенок начальничества, и он делался интереснейшим собеседником и товарищем в прогулках и поездках.

С особым волнением я играла с ним леди Макбет. Я видела в леди Макбет не исчадие ада, не злую и сильную женщину, которая побуждает мужа совершить убийство. Я не чувствовала в леди Макбет силы. Для меня леди Макбет была женщиной до мозга костей, начиная с внешности. Мне она рисовалась необыкновенно красивой и влияющей на мужа чарами своего женского обаяния. Да, она хотела быть королевой, ее пожирало честолюбие, но сама она убить боялась — это должен был сделать для нее Макбет. В ночь убийства она для храбрости выпила вина. После убийства короля Дункана она заболела, не выдержав тяжести преступления; все остальные убийства Макбет совершал без



Liz – А.А. Яблочкина, кн. Александр Павлович – А.И. Южин
«Холопы» П.П. Гнедича. 1908 г.

нее, скрывая от нее свои планы. Она надломилась, сошла с ума.

Мне было очень трудно согласовать с Александром Ивановичем мое понимание роли; ему виделся другой образ леди Макбет. Сначала я репетировала с М.Ф. Лениным, и мы очень шли друг другу навстречу в наших общих сценах, но Ленин отказался играть в срок, назначенный Южиным для первого спектакля «Макбета». Он говорил, что роль у него еще не готова, а для него, молодого актера, не выступавшего в таких больших ролях перед Москвой, ответственность слишком велика, и он может выступить только во всеоружии и полном самообладании. Для Южина, игравшего в прежние годы ответственейшие роли с десяти репетиций, доводы Ленина были неубедительны, и он решил играть сам. Много раз игранная роль, конечно, Южина интересовала уже не так, как молодого актера, впервые создающего роль. С Лениным мне было интереснее играть. Но была особая прелесть в том, что я играла с Южиным. Я всегда считала, что смогу назвать себя настоящей актрисой, лишь когда сыграю какую-нибудь шекспировскую роль. Это будет венцом моих достижений, кульминационной точкой моей актерской жизни. И вот я добилась цели: я в Малом театре играла шекспировскую роль, люди, которым я верила, хвалили мое исполнение, и моим партнером был Южин, тот самый Южин, который отговаривал меня итти на сцену...

Еще памятна сыгранная вместе с Александром Ивановичем его пьеса «Ночной туман», имевшая успех и шедшая несколько лет, неизменно делая сборы. Роль, говорят, мне удалась, и Южину нравилось мое исполнение. Мне же роль, сперва не понравилась, и я хотела отказаться от нее, но мой муж Н.Е. Эфрос уговорил меня: «Я заметил, что если тебе роль не нравится и ты протестуешь и говоришь, что она у тебя не выйдет, то всегда хорошо ее играешь». Я припомнила несколько таких случаев из прошлого и согласилась. Чем это объяснить? Мне думается, что когда играешь роль, мысли и чувства которой совпадают с твоими, вносишь чересчур много личного, а личное менее доходчиво до зрителя, чем создание творческого воображения.

Мне доставляло большую радость играть с Южиным в «Стакане воды» Скриба роль герцогини

Мальборо. Пришлось спешно выучить ее в одну ночь и играть с двух репетиций: Южин гастролировал в одном из летних театров, и из актрис, исполнявших роль герцогини в Малом театре в Москве, кажется, в это время никого не было. Пьесу я хорошо знала, но, конечно, первый спектакль сошел недурно только благодаря нервному подъему, привычке быстро овладевать ролью и благодаря тому, что Южин очень легко вел диалог. Он так умело «подавал» нужные слова и так скользил по проходящим словам, что модуляции его голоса воспринимались словно музыка. Весь текст доходил до слушателя, ни одно слово не пропадало. Южин, подобно Ольге Осиповне Садовской, не любил сложных мизансцен. Он знал, что все внимание зрителя будет приковано к его словам. В первом действии «Стакана воды» мы стояли посреди сцены и лишь не надолго присаживались к столику, не разбивая внимания публики никакими лишними движениями, но зрители напряженно слушали остроумный диалог, прерывая его лишь веселым ободряющим смехом. Южин был немолод, его фигура отяжелела, но он так ловко двигался, так умел стать, сесть и поклониться, так звучал его великолепный голос, что любой молодой человек мог ему позавидовать. А как блестяще он играл Фигаро, несмотря на свои годы! «Женитьба Фигаро» шла в сезоне 1909/10 года. Казалось, что слышишь французскую речь в легко бросаемых репликах, в быстро сыплющихся словах. Монолог последнего акта Александр Иванович говорил горячо, умно, убедительно, ни на одну минуту не затягивая темпа.

Последняя комедийная роль, в которой я всегда любовалась Александром Ивановичем и слушала с наслаждением каждое его слово, стоя за кулисами и готовясь к выходу (я играла графиню-внучку), — была роль Фамусова. Александр Иванович тонко чувствовал стиль бессмертной комедии, и грибоедовский стих лился у него непринужденно, никогда не превращаясь в прозу.

Настал 1917 год. Прошла сперва Февральская, потом и Октябрьская революция. Мы с энтузиазмом начали играть в образовавшихся рабочих клубах, с напряженным интересом вглядываясь в новую, необычную публику, которая воспринимала спектакль по-особенному, очень искренно и непосредственно.

У нас в Малом театре форма управления много раз менялась, но при всех переменах Южин всегда так или иначе оставался у власти и играл ведущую роль. Когда во главе театра были совет и правление, он состоял председателем совета. Когда во главе стала дирекция, состоявшая из пяти выборных лиц, он был ее председателем, а затем, уже в 1923 году, он стал единоличным директором.

Когда Южин был председателем дирекции, в некоторой части труппы возникло недовольство им, и я находилась в числе недовольных, несмотря на то, что была его другом и лично ничем не была обижена. Решили выбрать председателем дирекции Правдина. Южин, конечно, узнал об этом и до начала выборного собрания отказался баллотироваться. Этот отказ вызвал много волнений в той части труппы, которая хотела его выбрать, и много укоров услышала наша группа по своему адресу. И действительно, вновь выбранный председатель не оправдал наших надежд, и мы обрадовались, когда Южин вновь стал во главе театра.

У Южина был большой такт и большой ум. Он зорко приглядывался к тому, что совершается в стране, чутко прислушивался к новым, все громче звучавшим на наших собраниях голосам молодежи и технического персонала. Он прекрасно понимал, что искусство не может стоять в стороне от бурлящей и перестраивающейся жизни страны. Надо пересмотреть все старые ценности, знаменитые «традиции» и вводить новое, что со всех сторон стучалось в двери. За стенами, да и внутри нашего театра раздавались голоса о том, что должно быть изменено не только содержание театральных пьес, но и форма. Южин дал постановку пьесы А.В. Луначарского «Медвежья свадьба» режиссеру Эггерту, который привел с собой художника Триваса. Малый театр впервые увидел обстановку, ничуть не похожую на жизнь. Какие-то кубы, ступени, конструктивные фокусы, в которых мы с нашей манерой игры плохо двигались, не умея их обыгрывать.

Помню, когда Южину принесли макеты, долженствующие изображать внутренность жилища, и он увидел косые лестницы, наклоненные архитектурные фигуры, он вздохнул и трогательно сказал: «Ну, хоть потолки сделайте».

Южин был правдив до конца, и если он чего-нибудь не понимал

и не принимал, то никакие выгоды не могли его заставить пойти против себя. За это его все ценили и уважали. Мне в годы его директорства приходилось с ним много говорить и спорить по поводу дел театральной школы, а затем Студии Малого театра. Александр Иванович понял, что надо готовить новые кадры молодежи. По его инициативе при Малом театре вновь была открыта драматическая школа. Первый год я вместе с В.Н. Пашенной преподавала драматическое искусство, затем Пашенная ушла из-за перегрузки работой в театре, и весь курс перешел ко мне. Из этого курса, который я довела до конца, проработав с ним четыре года, образовался молодой театр, получивший название «Студии Малого театра». О направлении учебы, о том, чтобы дать молодежи самостоятельно работать и искать свои пути на основе фундамента, заложенного школой Малого театра, мне приходилось постоянно беседовать и много спорить с Южиным. Больших трудов стоило подписать устав нового, молодого театра. Южин считал, что это ненужная затея и что молодежь должна вступить в труппу Малого театра. А молодежь хотела жить и работать по-своему. Все-таки Южина удалось уговорить, он подписал устав, и молодой театр начал существовать.

Мое последнее и печальное, но величественное воспоминание об Александре Ивановиче — это похороны артиста, человека, друга, рядом с которым прошла вся моя актерская жизнь. Когда я стояла в последнем почетном карауле и передо мной высился гроб, весь утопавший в цветах, лились звуки торжественно-скорбного похоронного марша, в моей памяти пронеслось все, что связывало меня с этим ушедшим человеком, которою я до конца жизни буду вспоминать с неизменным уважением и любовью.

Татьяна Щепкина-Куперник

[А.И. ЮЖИН]

<...> С детских лет это имя было для меня значительно. С годами многое пересмотрелось, переоценилось в отношении к нему, но значительность его актерского образа осталась не нарушенной.

Впервые я увидела его, когда была еще подростком, в роли Дюнуа в «Орлеанской деве» Я не могла бы сказать, что делал и в каких местах роли как поступал Южин, но с тех пор образ Дюнуа связался у меня с образом Южина — тогда стройного, тонкого, совсем еще юного на вид.

Когда мы читаем какое-нибудь классическое произведение и потом видим иллюстрации к нему, мы всегда чувствуем разочарование: Татьяну, Онегина, Анну Каренину каждый представляет себе по-своему. Если бы можно было снять фотографии с этих представляющихся «очам души нашей» образов, какие различные портреты увидали бы мы! Редко случается так, чтобы изображение художником данного героя или героини совпало с нашей фантазией. Но изображение Южиным Дюнуа осталось у меня в памяти как воплощение молодого рыцаря.

Многие его роли запомнились мне: Мортимер в «Марии Стюарт», Рюи Блаз — Гюго и Дон Карлос в «Эрнани». Но, главным образом, как резцом в гранит, врезались в молодую память не столько созданные им образы, сколько все те великие слова, провозгласителем которых являлся Южин. Тогда неопытность заставляла смешивать образ, данный поэтом, с самим актером, и актер казался прекрасен... Критика часто упрекала Южина в том, в чем злейший враг не мог бы упрекнуть Горева: в холодности и «читке», декламационном пафосе. У него не было и того, что дано было Ермоловой: она самые высокопарные, декламационные роли читала так, что зритель совершенно забывал форму слов, а чувствовал только их вечную истину. При этом Ермолова никогда не упрощала, не обедняла стиха, не сводила его к прозе, и, однако, казалось, что иначе не могла говорить и не говорила ни Мария, ни Иоанна, ни Имогена... Но



Тамерницын
«Вожди» А.И. Сумбатова. 1909 г.

читка Южина, может быть, именно своей вескостью, отчетливостью каждого произносимого им слова достигала большого впечатления. Я помню ясно, как молодое воображение, умевшее подставлять собственные порывы под слова возмущения и призыва к свободе, трепетало при его рассказе о страданиях угнетенной Фландрии, сопоставляя ее страдания со страданиями родины, и от его монологов зажигалось духом борьбы. С течением времени я отдала себе отчет, что играть героические роли Южину помогали только огромная сила воли и любовь к театру, но, в сущности, его призванием были роли характерные, и в таких вещах, как «Волки и овцы», где он играл хищника Беркутова, или «Стакан воды», где он играл Болингброка, тонкого царедворца, он был неподражаем.

В комедийных ролях Южин иногда блистал. Как он играл, например, Телятева, как в этом старом легкомысленном кутиле умел оттенить те черты наивного добродушия которые совершенно не были свойственны Южину в жизни!

Над ролями своими он работал упорно и долго. Он сам говорил о себе, что тогда доволен ролью, когда «объездит ее, как непослушного коня», и объезжал он свои роли долго, все время, пока играл их. Так он работал над Чацким в продолжение многих лет, пока не перешел на Фамусова.

Я встречалась с Южиным в течение всей жизни, видела в очень многих ролях, но если бы я не видела его на сцене, я бы все равно всегда его помнила: он первый принес мне известие о событии, бывшем краеугольным камнем моей жизни и изменившем все ее течение. Я упоминала уже о том, как я шутя написала, по приказу тетки моей А.П. Щепкиной, пьеску «Летняя картинка». Я смотрела на это как на забаву и думала, что она разделит судьбу драм из мексиканской жизни, писавшихся мной по заказу моего маленького двоюродного брата. Но, помимо меня, Черневский направил пьеску по инстанциям, и вот произошел следующий разговор у меня с Южиным.

Я в то время играла у Корша, не представляя себе, что Щепкина может зарабатывать себе хлеб чем-нибудь, кроме сцены. Но особого влечения к театру я, несмотря на успех, которым пользовалась, изображая разных девочек и мальчиков, не имела.

Как-то пришла я на благотворительный концерт в Малом театре, ко мне подошел Южин. Я вспыхнула от удовольствия (это было еще время поклонения Рюи Блазу). Он снисходительно-ласково улыбнулся:

— Вас можно поздравить?

— С чем? — удивилась я.

— Как, разве это секрет?

— Если секрет — то от меня самой. О чем вы говорите?

Он еще немного помучил меня и потом, видя, что я его действительно не понимаю, сказал:

— Так ведь сегодня театрально-литературный комитет единогласно одобрил вашу пьеску «Летняя картинка».

Что со мною сделалось!.. Так я узнала о судьбе моей первой пьески, которая и может считаться началом моей литературной деятельности. Таким образом, важнейший момент моей жизни связан у меня с Южиным.

Вступив в литературную среду, в компанию «Русской мысли», «Русских ведомостей» и «Артиста», соединявших тогда цвет московской передовой интеллигенции, я стала часто встречаться там с Южиным, бывшим желанным гостем в этих кругах.

Вот тут надо сказать, что за мою жизнь я была свидетельницей эволюции в отношении общественности к артистам, которая началась еще при Щепкине и продолжалась при Южине.

Южин один из первых пришел на сцену из так называемого «высшего общества» и, главное, принес с собой высшее образование. До Южина актер с высшим образованием был редкостью. Южин резко отличался от симпатичного, но бесшабашного и полусознательного типа актеров, изображавшегося тогда на сцене и в литературе.

Всегда корректный, безупречно одетый, вежливый, он был далек от мочаловских или горевских падений и взлетов. Тот тип актера имел свою прелесть, но он был порождением обстоятельств, эпохи, и мне всегда приятно было убеждаться в исключительно хорошем отношении к актеру в лице Южина и «общества» и, главное, общественности. Уважение, высказываемое ему, поднимало все актерское сословие. А ведь до него на актера принято было смотреть отчасти как на парию. Если девушка из «общества» влюблялась в актера, семья оплакивала ее как погибшую. В этом

была доля справедливости: тогда женщины из интеллигентных кругов часто шли на сцену, видя в этом единственно свободный для женщины путь к самостоятельности и деятельности, — все другие были для них закрыты или почти недоступны, а мужчины, за редкими исключениями, шли на сцену только тогда, когда им не удавалась другая карьера. Конечно, я не говорю о тех искони театральных семьях, дети которых, естественно, тянулись к сценической карьере.

Южин, в котором студенческая молодежь чувствовала «своего», товарища, был ее любимцем. Он широко шел ей навстречу, не отказывал никогда в участии в концертах в пользу землячеств и не боялся высказывать свои убеждения.

Вспоминается мне безмятежный май в Судже, во время щепкинских празднеств в 1895 году. Вспоминается, как знаменитые курские соловьи заливались взапуски с дивным голосом Ермоловой и аккомпанировали Шиллеру. Вспоминается, как в момент открытия памятника Южин взволнованно читал стихи в честь Щепкина — вспоминается его гордое и радостное лицо в этот для него сугубо торжественный день, когда Россия поставила первый памятник русскому актеру. Высоко встала в тот майский день русская сцена, и Южин словно предчувствовал ту роль, которую будут в дальнейшем играть русские актеры.

Одну из красивых страниц в жизни Южина составляют его отношения с Александром Алексеевичем Остужевым, одним из лучших артистов Малого театра. Я знаю о них со слов самого Остужева. Как-то разговорившись, он с большим волнением рассказал, какую роль сыграл Южин в его судьбе.

Остужев свое детство и юность провел в Воронеже, тихом городе на берегу Донца. Был сыном скромного железнодорожного служащего. Знал в детстве лишения и нужду, но знал и радости: игры с товарищами, купанье и уженье рыбы в быстром Донце, приезды в город цирка на ярмарку... Но главной его радостью с детских лет стал театр. Воронеж — город театральный, туда часто приезжали столичные гастролеры: и вот в течение нескольких лет Остужев был одним из тех подростков, которые непременно бывают при каждом театре: смотрят с обожанием на актеров, бегают им за папиросами, помогают рабочим уста-

навливать декорации и бесконечно горды и счастливы, если их оденут в костюм пажа, или чертенка, или «поселянина» и загримируют. Они с волнением и замиранием сердца вступают на заветные подмостки... Мало-помалу Саша сделался неотъемлемой принадлежностью театра. Режиссеры стали пользоваться им для маленьких ролей. Он вырастал стройным, красивым юношей, с особенно мелодичным голосом. К ролям относился благоговейно, тщательно обдумывал костюм, грим, но часто его интерес к игре гастролеров и увлекающийся темперамент играли с ним неприятные шутки: то он заслушается артиста и пропустит свою реплику или момент ухода, или же в сцене дуэли забудет вовремя упасть и «умереть» и продолжает ожесточенно биться с противником. Понятно, это вызывало негодование важных гастролеров, и ему сильно доставалось от них. Несмотря на это, он был так полезен, что его продолжали занимать.

И вот наступил знаменательный день в его жизни: в Воронеж приехал Южин. Остужеву поручили маленькую роль в «Эгмонте» Гете. Южин, в отличие от других гастролеров, корректный и вежливый со всеми одинаково, позвал к себе юношу и заговорил с ним как с равным, чем немало поразил его. Он объяснил ему и суть пьесы и важность для нее этой маленькой роли. Остужев был очарован Южиным, взволнован, он впервые столкнулся с настоящей культурой. Он вложил всю душу в свой монолог. Когда он стал разгримировываться, за ним пришли от Южина. Сердце у него так и екнуло: он привык, что его вызывали только затем, чтобы намылить голову, — неужели он опять в чем-нибудь провинился? С трепетом Остужев вошел в уборную Южина — тот встал ему навстречу и... обнял его! Потом он долго говорил с ним, расспрашивал об его планах, обстоятельствах и закончил словами: «Не предпринимайте без меня ничего. Ждите письма».

С тех пор жизнь юноши стала сплошным ожиданием. Он кончил ученье, поступил на службу на железную дорогу, как и его отец, а сам каждое утро просыпался с бьющимся сердцем: «Напишет? Забыл?» Прошло месяца два, он уже стал терять надежду — и вдруг на его имя пришло письмо. Два дня Остужев не решался распечатать письмо,

носил его в кармане и не смел узнать своей судьбы... А она действительно заключалась в этом конверте. Южин звал его в театральное училище при Малом театре.

Существует письмо Южина к его другу, писателю П.П. Гнедичу, в котором он сообщает, что нашел «настоящее сокровище», и отмечает «душевную красоту таланта, лирическую силу, моральную чистоту его образа — милую, задушевную красоту, сдержанную, не показную», юного актера. Примечательно, как Южин, достигший благодаря уму, труду и культуре большого положения, без зависти готовил себе молодую смену.

Остужев решил ехать. Его непосредственный начальник, инженер, дал ему отпуск, обнял его и обещал, что в случае, если его не примут в училище, он возьмет его обратно. Воспользоваться этим Остужеву не пришлось!

В Москве Южин устроил ему стипендию в триста рублей в год и освобождение от платы в училище. Юноша с головой ушел в работу. На триста рублей в год просуществовать было трудно — Южин учел это и заставил Остужева ежедневно обедать у него. Он заинтересовал молодым талантом своих друзей — замечательного артиста А.П. Ленского и литератора Вл.И. Немировича-Данченко. Вместе с Южиным они стали его учителями. Ленский внушал ему то соединение глубин реализма и высот романтики, которое было отличительным свойством игры его и М.Н. Ермоловой; Вл. И. Немирович-Данченко — учил сдержанности. Остужев работал, буквально осуществляя завет, написанный ему Южиным на своем портрете: «Работать, работать всю жизнь — не покладая рук».

Вскоре под этим руководством он сыграл Жадова в «Доходном месте», Ромео — роль, вылившуюся у него в лирическую песнь ликующей молодости, любви и гибели счастья. Потом — роль Незнамова в «Без вины виноватых», где по силе чувства и искренности он оказался достойным партнером Ермоловой, очень любившей играть с ним. Он стал одним из первых артистов Малого театра. Современный зритель знает Остужева и еще несколько лет назад видел его замечательное исполнение ролей Отелло и Уриэль Акоста. Он достиг в них большого творческого подъема и блеска. Невольно вспоминается



Остужев А.А.

мне — тоже из его рассказов, — как он мальчиком лет двенадцати благодаря старшему товарищу впервые познакомился с Шекспиром, прочитав «Отелло». Он знал, что Отелло поступил «ужасно», но ему было ж а л ь Отелло. Много лет спустя он сумел эту жалость передать зрителям, когда играл Отелло — не диким африканским зверем, но человеком с чистой и доверчивой душой, обреченным на трагедию одиночества...

В образе Уриэля Акосты Остужев давал огромное благородство и мужество борца за идею. Он писал в связи с этой постановкой: «Как я счастлив, что создаю то, что может волновать людей, как я рад за эти сцены, за то, что наш театр делает большое дело». Действительно, он был рад не только за себя, за свой успех — но за театр, так как он принадлежит к той славной плеяде артистов, которые «любят искусство больше себя». Если бы Южин увидал своего ученика в этих ролях, он бы особенно гордился им, и ему мы обязаны этим прекрасным артистом.

Я не сравниваю Остужева с величайшим Бетховеном: однако их роднит общее несчастье и одинаковое отношение к нему.

Остужеву тяжелая болезнь фатально повредила слух, когда он был еще в расцвете сил, таланта и красоты, и он — неуклонной энергией в труде и силой воли, так же как Бетховен, победил недуг. Но, может быть, великому композитору это было даже несколько легче. Он имел дело с инструментами, которые знал великолепно, мог представить своим гениальным воображением каждый оттенок их звучания и мысленно «слышал» то, что он воплощал в нотных знаках. Остужеву приходится иметь дело только с одним инструментом — собственным голосом, которого он не слышит. И, однако, путем изумительного овладения техникой голосового аппарата он достиг того, что голос повиновался ему, сохранил все свои модуляции — то нежные, то гневные, то скорбные, никогда не слишком громкие или слишком тихие. Никто, не знающий об его недуге, не мог бы его заподозрить, да и знающие могут наслаждаться редкой красотой его голоса и преклоняться перед силой духа этого артиста. Достаточно представить себе, что ему нужно знать не только свою роль, но и все роли своих партнеров, помнить каждое их воскли-

цание, каждую паузу... Но, может быть, Остужев и прав, высказывая ту мысль, что такие люди, как он, «больше сосредоточены в самих себе, больше думают, глубже заглядывают в тайники человеческой души». Как сумел Остужев заглянуть в эти тайники человеческой души — достаточно доказали нам его Отелло и Уриэль Акоста.

Культурность Южина была его огромным достоинством, принесшим много Малому театру. Я уже говорила о том, что критика считала его актером не эмоциональным, холодным. Но, подводя итоги, я должна обратить внимание на одну вещь: критика упустила из виду, что Южин вошел в Малый театр в такое время, когда его артисты представляли совершенно исключительное созвездие светил, — не стану повторяться, перечисляя имена, бессмертные в истории театра, — а вот в этом-то хоре он сумел занять прочное место.

Быть Дюнуа для Орлеанской девы — Ермоловой, Мортимером для нее — Марии Стюарт — это очень ответственно, и, однако, он с этим справлялся.

Ермолова в первые годы совместной работы не чужда была критического отношения к Южину. Очень уж различны были их индивидуальности. Мария Николаевна сама говорила, что «роль владела ею», а он стремился «овладеть ролью». Но шли годы, менялся репертуар, и Южин стал приятным ей партнером.

Чем старше становились они оба, тем ближе связывало их прошлое любимого театра, тем полнее становилось взаимное понимание. Эти бывшие не всегда дружественными «любовники» стали любящими друзьями. В последние годы его посещения участились и из прежних официальных визитов превратились в интимные беседы. Мария Николаевна ждала его, просила приготовить «что-нибудь повкуснее» и не утомлялась, когда он засиживался у нее. Он советовался с ней, делился своими планами, и когда я видела, как склонялась поседевшая голова старого «рыцаря» над дрожащей рукой его «королевы», меня всегда волновало это.

Говоря о культурности Южина, я должна упомянуть, как в эпоху безвременья и свирепствования цензуры он старался найти созвучность между репертуаром Малого театра и пробуждающимся интересом зри-

теля к новому, революционно звучащему репертуару. Правда, это почти никогда не удавалось ему. Как-то он, полушутя, встал перед Ермоловой на колени, чтобы упросить ее играть андреевскую «Анфису», казавшуюся тогда необыкновенно смелой пьесой... «Анфису», конечно, начальство запретило. Хотел он поставить и мою пьесу «Счастливая женщина», в которой последний акт происходит в Сибири, где герой был в ссылке, и потому был запрещен, так что пьеса появилась в измененном виде. Но так как она все же была из быта революционеров, то, как он писал в «Ежегоднике», «дирекция не сочла возможным поставить ее из-за левого направления».

Южин был не только актер — он был и драматург; собственные его пьесы, о которых надо было бы говорить отдельно и долго, всегда стояли так или иначе на «защите угнетенных» и «чувства добрые стремились пробуждать», все, кончая «Изменой», этой данью его прекрасной родине,

Южин был первым принесшим мне весть о моей первой пьесе, и он же хотел играть последнюю написанную мною пьесу «Отыгравшие». Это был один акт, изображавший встречу двух людей, когда-то игравших вместе первые роли, любивших друг друга и по прошествии тридцати лет встретившихся в театральном убежище и с трудом узнавших друг друга в конце жизни. Как сейчас помню, уже в начале двадцатых годов я встретила его на Тверской в цветочном магазине. Он подошел ко мне и сказал:

— Я прочел ваших «Отыгравших» и, верьте мне, что это не фраза, плакал над ними. Если Мария Николаевна сможет их сыграть, я буду играть с ней.

Мария Николаевна была уже так слаба, что не решилась брать новую ответственную роль, и этого не случилось, Я воображаю, какое бы это было редкое исполнение, и жалею, что это осталось несбывшейся мечтой.

С годами Южин очень изменился. Та рассудочность, которую ему ставили прежде в укор и которая, действительно, не шла както к молодости, превратилась в умудренность и спокойную силу. По мере того, как он отходил от ролей молодых любовников и играл роли характерные, резонеров и комедийные, выявлялись его мастерство и присущие каждому его



Южин А.И.

образу обдуманность и значительность. Произошла в нем перемена и внешне. Он стал как-то весь гораздо крупнее, голова стала массивнее, черты лица тоже укрупнились и приобрели ту характерность, какой не хватало в юности. Он производил впечатление мощи, я бы сказала, монолитности, и если раньше он мог бы служить моделью для живописца, то теперь был прекрасной моделью для скульптора.

Одним из последних образов Южина, запомнившихся мне,



Южин гримируется
Рисунок К. Феофелактова

и вместе с тем последней ролью, в которой я его видела на сцене, была роль боярина в «Василисе Мелентьевой», сыгранная им для товарища, справлявшего свой юбилей. Южина уже тогда подтачивал недуг (тяжелая сердечная болезнь), он очень редко выступал. Эту почти бессловесную роль он поднимал на высоту большого художественного произведения. Им можно было любоваться и смотреть на него, как на картину Репина: грим, костюм, выражение лица — все давало исторически безупречный образ. Мы с дочерью Ермоловой, Маргаритой Николаевной, не выдержали и пошли за кулисы благодарить его. Южин понял, что это была не фраза, что мы способны были оценить то, что он вложил в этот один свой выход, и необыкновенно приветливо отнесся к нашему порыву.

После революции Южин всячески старался способствовать рождению нового театра и отдал этому все свои последние годы.

Его напряженная работа была поистине изумительна. Сцена, общественная деятельность, литература. Помимо этого, у Южина была еще одна страсть — это карточная игра. Он после театра почти всегда ехал в

клуб и играл до света. Был в его жизни и яркий, красивый роман, со всеми сложностями и волнениями сильного чувства. Всего было «слишком много для одного человека», особенно в последние годы, в обстановке революционной, боевой. Он мужественно справлялся со своей жизнью, не отказываясь ни от каких трудностей, ни на минуту не позволяя себе уйти от исполнения своих обязанностей.

Помню, как перед своим отъездом для лечения за границу он пришел проститься с Ермоловой на Тверской бульвар. Она уезжала на дачу, и он остался посидеть у нас. Стал рассказывать о своей новой пьесе «Рафаэль», которую мечтал поставить по возвращении. Мы знали, что он болен, обречен... И, слушая его, я мысленно просила себе у судьбы способности так же увлекаться любимой работой, как этот усталый, приговоренный к смерти человек... Я думала: как красиво он кончает свою жизнь!

Это, действительно, был конец его жизни. За границей он стал чувствовать себя немного лучше. Продолжал работать над «Рафаэлем». Мария Николаевна Сумбатова, вдова его, рассказала мне о его конце.

17 сентября был день его рождения: ему исполнилось семьдесят лет. С утра он сел за письменный стол. Она принесла ему розы. Он сказал:

— Какая красота! — и благодарно улыбнулся своей старой подруге.

Поцеловал ее руку — и принялся писать. Она оставила его, а когда через несколько времени опять вошла в его комнату, увидала, что он сидит неподвижно, склонив голову на руки. Она подошла к нему: лицо его было спокойно — он был уже мертв.

Она привезла его, как когда-то Иоанна безумная Филиппа прекрасного, из Франции в Россию морем — через его родную Грузию, которая торжественно встретила и проводила прах его <...>

Федор Каверин

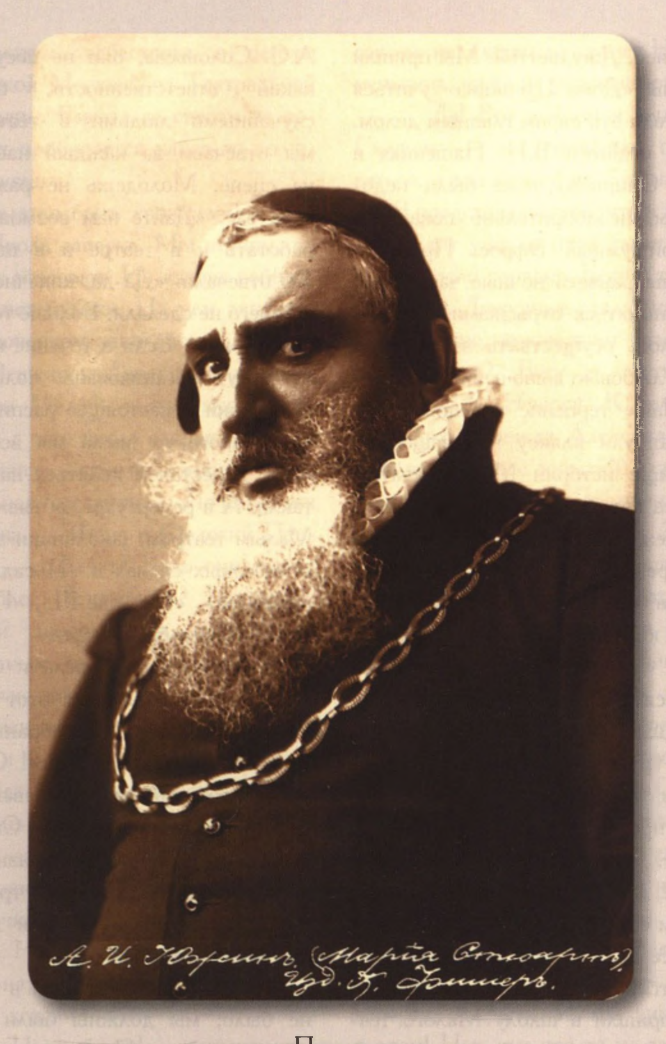
А.И. ЮЖИН

В те дни во главе Малого театра стоял Александр Иванович Южин. Известный драматург, крупный общественный деятель, А.И. Южин был идеологом старейшего театра и его первым актером. Мы учились у него и храним о нем благодарную память. Но, начиная свои воспоминания об Александре Ивановиче, я должен прежде всего рассказать о «бунте» молодежи и о наших столкновениях с А.И Южиным.

В Малом театре нам, молодым людям, пришедшим в него в первые годы Октября, многое казалось устаревшим, застывшим в неподвижных формах превратно понимаемых традиций. Мы многого хотели и, может быть, слишком о многом мечтали; но ведь то была пора нашей жадной, полной радужных надежд юности. Силой обстоятельств я стал представителем нашей школьной молодежи в борьбе со старым, отжившим, как нам тогда казалось, Малым театром, и, значит, в первую очередь с Южиным.

Мы думали, что Южин, этот «столп» Малого театра, не желает понять, чем бьются наши сердца. Сколько надо было иметь хитрости, несвойственной молодости дальновидности, чтобы добиваться своего от «железного рыцаря сцены». Отношения с Южиным особенно обострились в те дни, когда в школе Малого театра заговорили, сперва шепотом, о своем коллективе, то есть о будущей студии. Я больше других товарищей был захвачен идеей организации молодого театра Увлеченный борьбой за осуществление наших планов, я, естественно, был однобоко, фанатически пристрастен. Неприязнь к Южину дошла до того, что в день его юбилея я не счел возможным выступить с порученным мне приветствием от молодежи и передал эту миссию Всеволоду Аксенову.

Сейчас я думаю, что для нас едва ли не лучшей учебой были репетиции в Малом театре. Но тогда мы смотрели иначе; репетиции мешали занятиям в школе. Мы не имели возможности работать над Ромео, Гамлетом, Протасовым, царем Федором Иоанновичем, над Катериной,



Паулет
«Мария Стюарт» Ф. Шиллера. 1910 г.

Евгенией, Джульеттой. Мы пришли в стены «Дома Щепкина» учиться и считали это своим главным делом. Наши педагоги В.Н. Пашенная и Н.А. Смирнова тоже были недовольны, неодобрительно покачивал головой умный Эфрос. Приходилось выкраивать ночные часы, чтобы заниматься отрывками. Нам не удавалось осуществить замыслы, с такой любовью выношенные в сердце. Наше терпение истощилось, и мы капнули кляксу на священные страницы истории Малого театра. Клякса эта называется «ультиматум молодежи», который мы предъявили дирекции.

Он и сейчас цел у меня — этот каллиграфически переписанный «ультиматум», украшенный подписями всех учеников школы. Голодные юнцы даже не вспоминали о трудном материальном положении; говорили только об учебе. Мы просим наладить занятия в школе. Мы согласны работать в театре, мы гордимся этой работой, любим ее. Но сейчас она отнимает у нас все время, наша учеба останавливается, мы не движемся вперед. Мы пришли в школу Малого театра не для того, чтобы стать статистами. В статисты записываются у А.С. Соловьева, они не несут никакой ответственности, будучи случайными людьми в театре, а мы отвечаем за каждый наш шаг на сцене. Молодежь не раз просила вас: «Дайте нам возможность работать и в театре и в школе». Вы отвечали: «Да-да, конечно!» — и ничего не сделали. Больше терпеть невозможно. Если в течение недели не будут организованы полноценные уроки и настоящее расписание, то с такого то числа мы все, как один, перестанем являться на спектакли. А в репертуаре, объявленном Малым театром, школьники заняты в массовых сценах в «Посаднике», «Электре», «Ричарде III», «Горе от ума», «Свадьбе Фигаро».

Сколько дней кипела и бурлила школа, вырабатывая этот текст! Сколько митингов и собраний состоялось на каждом курсе! Сколько колеблющихся, сомневающихся пришлось убеждать! Сколько страстных речей было произнесено, когда мы обсуждали наши требования! Наконец, мы вручили дирекции наш ультиматум.

В тот вечер спектакля в театре не было; мы должны были заниматься в школе. Приходим возбужденные, взволнованные: все-таки,

ультиматум, забастовка в центре советской Москвы, на Театральной площади... Вместе со снегом за воротник пробирается какая-то колючая дрожь.

Нелегко быть «вождем»!

Школа заперта. Мы стучим, но нам не отвечают. На дверях небольшой лист бумаги. На нем аккуратным почерком написано:

«Решением Дирекции Академического Малого театра курсы при театре с сего числа закрыты».

Сквозь стекла видна наша школьная лестница. Почему же сторожа — Феня и Федосий Павлович — молчат? Ведь они живут в школе. Притаились? Попробую пройти двором, тем знаменитым старинным двором, где помещается балетная школа Большого театра, где бывали Грибоедов, Пушкин. Нет, и с черного входа никто не отвечает. Возвращаюсь. Перед объявлением среди моих товарищей стоит заплаканная первокурсница, в хорошенькой меховой шапочке, с муфточкой, в ботиках.

— Ну, дождались? — спрашивает она, не скрывая ненависти. — Этого хотели?

— Нина, будет! — останавливают ее друзья, зная что у меня сейчас совсем не сладко на душе. Но маменькина дочка не успокаивается.

— Да! Вот пойдем и выдадим. Скажем — вы уговорили подписаться, а мы ничего не понимали...

Я представляю себе, что в дирекции сидит уже не одна такая девица, что дело сорвано. Бегу в театр к телефону. Дежурные глядят на меня укоризненно, покачивают головами. Что делать? Бегу в гостиницу. Звоню Н.Е. Эфросу. К телефону подходит Надежда Александровна. Она уже в курсе событий. Успокаивает меня: «Не так страшен черт, как... Доживите до завтра». Звоню А.П. Петровскому, работавшему с нами над постановкой «Тартюфа». Андрей Павлович хватается за голову — что наделали, мальчишки! «Сейчас у меня спектакль, ночью читаем пьесу, завтра до репетиции урок». Я слышу, как Петровский листает записную книжку. «Приходи завтра домой в шесть утра. Все кончится благополучно. Но уладить дело будет трудно. Ты еще не знаешь Александра Ивановича».

Возвращаюсь к своей стайке. Да, наша горячо любимая школа заперта, закрыта. И мы виноваты в этом! Нет, тут что-то не так, это неправда!

Мы не привыкли быть свободными в вечерние часы. Горсточка единомышленников-друзей отправляется бродить по московским улицам. Проходим мимо Большого зала консерватории, где скоро начнется концерт. Разглядываем афишу и видим — красной строкой объявлен народный артист А.И. Южин. Толпой заходим в администраторскую, объясняем: «Хотим послушать Александра Ивановича, мы — ученики школы Малого театра». Говорим, а про себя думаем — может быть, мы уже не имеем права так называться? Может быть, здесь уже все известно, и на нас смотрят как на забастовщиков?

Нет, дежурный администратор приветлив, он вырывает нам из книжки сразу полряда в партере. Как и все зрители, не снимая пальто, с шапками в руках, в валенках мы входим в зал.

Концерт начинается. После музыкального номера – рояль с арфой — ведущий сразу объявляет Южина.

На эстраде появляется он, наш враг, незадолго до этого концерта одним росчерком пера закрывший школу. Южин входит в рабочей куртке, с карандашом, торчащим из нагрудного кармана, как будто всего на несколько минут оторвался от повседневных дел. Он приветливо и радушно улыбается, словно ему сегодня не испортила настроение отчаянная компания молодежи.

— Монолог Павла Афанасьевича Фамусова из комедии Грибоедова «Горе от ума», — объявляет Южин. И, сев спокойно в кресло, под шум благодарных аплодисментов, начинает:

Петрушка, вечно ты с обновкой,
С разодранным локтем...

Зал смеется. Интонация обещала кару за «обновку», но барин смягчается; он благодушествует, играет, мурлычет, как сытый московский кот. Мы невольно взглядываем на сидящего с нами Володю Мейера. В Малом театре он исполняет роль Петрушки. Кажется, что он и сейчас, здесь, готов достать календарь, черкнуть на записном листе «противу будущей недели»:

К Прасковье Федоровне в дом
Во вторник зван я на форели...

Голодные зрители, заполнившие холодный зал, весело смеются. Они



Мария Стюарт — В.Н. Пашенная
«Мария Стюарт» Ф. Шиллера. 1910 г.

смотрят сверху вниз на сытого, чистого, холеного барина и вместе со своим народным артистом смеются над Фамусовым, над его философией. Мы тоже с восхищением слушаем, как Южин великолепно исполняет замечательный монолог. И тут чувствуем, что борьба с Александром Ивановичем делается трудной, почти невозможной. Он покорил нас, мы его обожаем. Нам хочется крикнуть на весь зал: «Вы знаете этот чудесный, умный актер наш учитель, наш директор, наш...»

А Южин уже раскланивается в ответ на дружные аплодисменты и объявляет:

— Рассказ о Москве из второго действия

И вот он заурчал счастливым, самодовольным тоном:

Вкус, батюшка, отменная манера,
На все свои законы есть...

Сатирическая картина старой Москвы... Всем, ее старичкам, юношам — сынкам и внучкам, дамам и их дочкам, — всем выносится беспощадный приговор. Зал весело, победно смеется. Смеемся, аплодируем вместе со зрителями и мы, кричим: «Южин Южин!» Овации длятся и после того, как Южин в последний раз скрывается за кулисами.

Уже поет известный баритон арию из «Снегурочки», ту арию об острове Гурмызе, которая представляет собой как бы предисловие к верхнему «до»: «А мне любовь отдай!», но теперь нас это не интересует. Мы постепенно покидаем партер и толпимся на широких лестницах Большого зала консерватории. Здесь мы сталкиваемся с Александром Ивановичем. Он быстро и упруго шагает по ступенькам к выходу, подняв воротник шубы, закутав теплым шарфом рот и нос. На этой широкой лестнице Южин уже не кажется нам таким своим, дорогим, каким он был на эстраде. И все же мы встречаем его радостно и приветливо:

— Здравствуйте, Александр Иваныч! А мы вас слушали, Александр Иваныч!

Южин любезно направляется в нашу сторону, готовится опустить шарф со своих уст, но... узнает нас.

— Здрассте, — еле слышно, презрительно цедит Александр Иванович и исчезает в дверях раньше, чем мы успеваем опомниться.

В течение нескольких дней, пока шли спектакли без массовых сцен

и театр в нас не нуждался, школа была закрыта. Ее открывали только на часы собраний. Происходило какое-то подобие торговли между дирекцией и учениками школы. Испугавшихся, отступников с каждым собранием становилось все больше, мы — инициаторы — оставались в меньшинстве. Н.О. Волконский играл роль посредника, примирителя. Он делал это, искренне желая добра. В дирекцию звонили из Наркомпроса, с Южиным разговаривали, писали ему письма. В театре не назначали репетиций для замены нас в массовых сценах. Конечно, быстро ввести новых исполнителей, хотя бы в санинские постановки, не было никакой возможности.

Наверху нас не осуждали, не упрекали, а посмеивались да покачивали головами. Инспектор государственных театров

Е. К. Малиновская не допускала мысли, что молодежь будет тянуть «стачку». Все наши друзья: В.Н. Пашенная, Н.А. Смирнова, Н.Е. Эфрос, А.П. Петровский, А.А. Санин — считали, что мы уже произвели впечатление. Словом, «пошебаршили» — и будет!

Наконец Н.О. Волконский объявил нам: дирекция, иначе говоря Южин, сделает вид, что ничего не произошло, если завтра в 12 часов дня школа явится в полном составе в театр, в актерское фойе, чтобы взять свой ультиматум обратно. Кто не придет, тому надлежит явиться в дирекцию отдельно, чтобы дать объяснение, или оставить школу. Ученики выслушают слово представителя дирекции, возьмут свою «чувствительную» бумагу, а уже после этого руководство обсудит вопрос о нуждах школы.

Не идти?

Большинство встретило заявление Волконского вздохом облегчения. Правда, ученики, составлявшие это большинство, не считались самыми способными в школе. Прекрасно понимая, что без меньшинства они не представляют собой ценности для Малого театра, товарищи настойчиво уговаривали нас принять предложение дирекции.

Надо было сдаваться, чтобы продолжать учебу в любимом театре. С огромным трудом я все-таки уговорил товарищей выполнить распоряжение дирекции с одним условием — мы придем, мы отбудем «каноссу», выслушаем обращенную к нам речь, но будем молчать. От нас не дождутся ни слова,

ни звука, мы не станем каяться. То, что мы прибыли за нашим письмом, — это и есть капитуляция.

Молодежь не предвидела, что на следующий день ей придется принять участие в великолепно организованной А.И. Южиным постановке, где сам он блестяще играл главную роль. Когда в условленный час мы собрались в артистическом фойе, его нельзя было узнать. Оно было заставлено мебелью из разных пьес. Вдоль окон стояли простые скамейки из «Посадника» и «Воеводы», табуретки и ящики с положенными на них досками: это места для нас, для виновных. Напротив, на небольшом помосте, была размещена более приличная мебель из пьес Гоголя, Островского, Грибоедова. В центре возвышалось египетское кресло. Нам было ясно, для кого оно предназначалось. Вскоре оказалось, что по приказу дирекции здесь будет присутствовать не только школа, но и вся труппа, вся контора, все технические цехи. Сюда же был вызван и педагогический совет училища. Раздался звонок, как на репетицию, и началось шествие. Актеры, профессора, рабочие занимали заранее отведенные им места.

Наверху, на хорах, лицом к «проклинаемым» разместились молодые актеры поотважнее и поозорнее. На их лицах — преувеличенно трагический ужас или дружеское сочувствие. От этого на душе становилось чуть легче.

На местах для труппы оказались незанятыми большие удобные кресла. Какая удача! Лешковская, Ермолова, Садовская отсутствуют. Они не пришли смотреть на наше унижение… Не из сочувствия, конечно. Это ведь не репетиция, можно и не прийти. В рядах, где сидели наши маститые профессора, бросались в глаза грива П.Н. Сакулина, европейски подстриженные седины М.Н. Розанова, симпатичное, растерянное лицо нашего учителя рисования И.И. Воронова. Все ожидали. Слышалось приглушенное гудение голосов.

Наконец, выдержав приличную паузу, явился и встал подле своего кресла сам Александр Иванович. Мы поднялись. Не глядя на нас, Южин сделал знак рукой:

— Садитесь!

И началась: речь, которую мы запомнили «по гроб жизни». Это была особая, актерская речь. Где не хватало слов, там помогали

интонация, жест, мимика. Директор, громя, воспитывал нас. Он торжественно сек нас публично, перед всем коллективом.

— Товарищи! — начал Южин. — Вековая история нашего Малого театра, храма русской культуры, сокровищницы ее великих традиций замарана. Это случилось 24 января 1921 года!..

Первые фразы, произнесенные тоном патриция из «Побежденного Рима», прозвучали благородно, трагически, и невольно задели что-то внутри. Но тотчас с предельно контрастирующей простотой Александр Иванович брюзгливо добавил:

— ...или 23 января, я уже не помню, когда вы осмелились подать этот... ваш... ульти-ма-тум!

Реплика была адресована прямо нам, причем последнее слово Южин произнес, как бы стыдясь за нас.

Весь вид Александра Ивановича, все его поведение свидетельствовали о том, что ему тяжело и неприятно разговаривать с молодежью в таком тоне. И в то же время видно было, что он наслаждается ролью, которую ему приходится играть на этом собрании, что он «купается в ней».

Вот Южин сделал паузу, словно у него от волнения комок подступил к горлу. Он сел в кресло. Ему подали стакан воды. Он отпил несколько глотков.

Честное слово, это была игра! Если бы Александр Иванович в самом деле так глубоко переживал подобные неприятности, разве он мог бы в течение стольких лет с успехом оставаться на посту директора театра? Южину просто нравилось играть здесь, за кулисами. Он упивался своей игрой.

И какой живой, интересной, тонкой была его игра! Углы губ Александра Ивановича едва заметно дрожали, на глазах блестели слезы. Даже товарищи, великолепно знавшие лучшего актера театра, тревожились за Южина.

— Александр Иванович! — почти вскрикнула наша дорогая Надежда Александровна, словно испугавшись, что она не сумела вовремя остановить своих воспитанников.

Но вот Южин собрался. Он встал. Он дрожит от негодования. Пальцы его эффектно комкают наш ультиматум.

— Молодые люди, — говорит Южин, но такое обращение к нам кажется ему слишком мягким. — Девчонки и мальчишки! — гневно восклицает он. — Вы еще без

году неделю находитесь под этими дорогими для всех нас сводами. Вы еще не успели произнести с наших священных подмостков нескольких фраз; пискнули там что-то, чего никто в зале не понял. Вы еще только начинаете лепетать на сцене, мы вас учим говорить со зрителями, с народом. У вас пока ничего не выходит — трудно! Я не упрекаю вас в этом; в самом деле трудно. Ни я, ни дирекция, ни Малый театр не упрекаем вас, но своим недостойным поведением вы заставляете нас относиться к вам, как к мерзким, грязным проходимцам, случайно забредшим в наш народный дворец. Как! Вы еще не умеете сами обращаться с носовым платком, к вам каждую секунду кидаются Надежда Александровна, Вера Николаевна, Иван Степаныч, Александр Акимыч, чтобы вытереть ваши носики. И вы смеете театру, которому сейчас так тяжело, так непривычно, — вы смеете предъявлять свой ультиматум?! Мы вас не звали, вы сами прибежали сюда по шестьдесят, по сто человек на одно место. Зачем? Чтобы заявить: «Ну, вот что! ты там, как хочешь, выворачивайся, а мы с тридцатого на твои массовые сцены не пойдем!» Матвей Никанорович, Павел Никитич преподают вам историю театра, а вы ведете себя, как невежды. Товарищи профессоры, артисты, товарищи рабочие, мы их пригрели... это наши наследники. А?

Далее в блестяще сыгранной пантомиме были показаны распоясавшиеся молодые люди, не имеющие ничего святого за душой, которые смеют считать себя наследниками столетнего театра. Среди зрителей наверху послышался было смешок, но Южин тотчас оборвал его. Он почти закричал на нас:

— Вы смеете угрожать Малому театру. Вы грозите остановить его работу. Не бывало и никогда не будет такого на нашей сцене. Отсюда сконфуженные и пристыженные удалялись царские министры. Нам мешали ставить то, что мы хотели, мы ставили другие пьесы, а выходило все так, как нам хотелось. Имейте в виду, если вы категорически откажетесь участвовать в массовых сценах, мы наберем новых людей, более внимательно проверив их. А пока мы не заменим ни одного спектакля. Все свободные актеры пойдут на выход Мария Николаевна Ермолова, Елена Константиновна Лешковская, Осип

Андреевич Правдин, не говоря уже о более молодых — Яблочкиной, Турчаниновой, Рыжовых, Садовских — все дали мне обещание. И вместо неприятностей, которые вы собираетесь нам причинить, вы украсите нас невиданной в истории театра славой, потому что — и это одна из самых дорогих наших традиций — каждый работник Малого театра любит прежде всего свой театр, а потом себя.

И полилась речь, зазвучал монолог... А.И. Южин говорил о Малом театре, о его традициях, о Щепкине и Мочалове. Он с гордостью произносил имена Ивана Васильевича Самарина, Николая Игнатьевича Музиля, Гликерии Николаевны Федотовой, не преминув добавить, «которая и ныне здравствует». Мы слышали имена авторов, названия пьес, главы истории Малого театра, на чистоту которой совершалось дерзновенное покушение.

Южин молча прошелся между рядами учеников. Его походка была значительной и напряженной. Мы провожали его глазами.

— Главное, что мы все знаем, — неожиданно заговорил Александр Иванович, — мы знаем, кто активен в вашем наступлении на Малый театр, кто — пассивен. Мы знаем поименно всех, кто затеял эту пышную демонстрацию.

Мой товарищ И. Свищев и я сидели рядом. А.И. Южин остановился против нас и продолжал говорить, глядя нам в глаза.

— Мы знаем всех этих свистунов, которые грозят поколебать наши подмостки.

Сверху, с хоров, на нас глянули сочувствующие лица.— «Вот какую кашу заварили!» Ясно было, что там есть кто-то и на нашей стороне. Здесь же, вокруг Южина, все были исполнены сочувствия к нему, все, и профессора и рабочие, казались его друзьями и единомышленниками.

— Вы не думайте, мы мстить не будем! — произнес Александр Иванович, и вздох облегчения пронесся по рядам «мятежников», — Малый театр не мелочен; он слишком велик и славен, чтобы считаться с ребяческим бунтом.

Словно отдыхая от утомительной лекции, Южин снова опустился в кресло. И в финале поставленного для нас спектакля он явился добрым, всепрощающим отцом.

— Ну, а теперь, — промолвил Южин, и на лице его засветилась улыбка, взгляд стал всепонимаю-

щим,— давайте поговорим не так, как меня обязывает высокое звание, а по-человечески, по-родственному,

И действительно, с нами говорил ласковый, любящий отец. Таким я не видел Александра Ивановича ни в одной роли.

— Я прошу, чтобы кто-нибудь взял слово и рассказал, чем вы в самом деле недовольны, в чем проявилось неуважение, плохое отношение к молодежи. Мы не хотим, чтобы Москва, чтобы Анатолий Васильевич могли подумать неверно о наших взаимоотношениях.

Мы молчим. Все, о чем мы считали необходимым всерьез говорить с дирекцией, было написано в нашем ультиматуме. «Вы и в вашем лице Малый театр оскорблены? Мы пришли взять наш документ обратно. Нам разговаривать не о чем. Мы молча признаем свое поражение».

Южин нервничает, его брови сходятся. Не на смех ли выставляет его молодежь перед почтенным собранием?

Мы молчим

— Я говорю просто, дети, малые, неразумные, скажите же, что вас так волнует?

Молчание.

— Вы не хотите считать Малый театр своим родным домом?

Снова молчание. Неожиданное упорство становится нашей победой. Александр Иванович становится суетливым и несколько растерянным,

— Ну что же, товарищи. Скажите хоть слово...

И одно слово, один звук несется с подоконника, из глубины фойе, где сидят несколько учениц,

— А... — робко начала одна из них, но тотчас замолкла.

Этого достаточно. Томительная пауза окончена.

— Что такое «а»? — как лев, вскакивая и кидаясь к девушкам, спрашивает Южин.

— Карточки на продовольствие литера «а» были обещаны школе, а дали только «б». Мы голодаем.

Вздох недовольства, осуждения слышится на наших скамьях. Как бы мы ни голодали, сейчас это вовсе не важно. Мы меньше всего думали об этом, предъявляя наш ультиматум. Но Южин уже воспользовался поданной репликой, он начал блестящую импровизацию на тему этого «а». Да! В такое время они, артисты, дирекция, должны заботиться, чтобы девушки и юноши возможно легче пережили тяжелые



Сюзанна — Е.К. Лешковская, Фигаро — А.И. Южин
«Безумный день, или Женитьба Фигаро» П.О. Бомарше. 1910 г.

годы. Его не могут упрекнуть в том, что он этого знать не хочет. Действительно, иногда приходится трудно. Про каждого ведущего артиста, про каждого члена дирекции можно сказать то же самое. Голод и разруху мы переживаем одной семьей.

Наш бойкот был сорван. А.И. Южин торжествовал победу.

Занятия в школе возобновились. Через несколько дней пришел и наш черед радоваться. Все просьбы, изложенные в ультиматуме, были удовлетворены дирекцией.

Вот таким он и был, Александр Иванович, человек и актер. «Поза!» — говорили мы, и были правы. В одном мы были неправы — не нужно было придавать этому слову полупрезрительный смысл, ведь лицедейство — вторая натура актера. А.И. Южин был рожден для театра, сцена была его родной стихией.

В 1942 году я приехал из обслуживаемой нами воинской части по делам своего театра в затемненную военную Москву. Торопясь закончить множество спешных дел, я забежал в ВТО, где мне посчастливилось достать «Записки» А.И. Южина. Я провел над книгой несколько ночей, вчитываясь в ее страницы. Красивый, светлый, благородный образ возник передо мной, стирая и вытравляя былую неприязнь. Читая об отношении А.И. Южина к Октябрю, к нам, молодежи, я оценил энтузиазм, с которым он отдавал свои силы строительству советского театра, так легко примирившись с потерей имения, денег. Я понял, как самоотверженно служил Александр Иванович своему искусству, родному Малому театру.

Об А.И. Южине — актере, руководителе и историке Малого театра, драматурге и публицисте, блестящем организаторе и видном общественном деятеле — написано очень много. И все же хочется рассказать несколько эпизодов из жизни этого замечательного театрального деятеля, которые, может быть, дополнят представление о некоторых чертах его творческого облика.

Многие беседы А.И. Южина и высказанные им беглые, отрывочные замечания давали возможность составить представление о его взглядах на искусство. Страстно отстаивая свои убеждения, Александр Иванович умел говорить так, что все казалось простым и ясным.

Разве не ясно, например, что главным оружием актера является его речь. И Южин в своей актер-

ской практике, в беседах с товарищами, учениками, на уроках проповедовал душевную, человечную и непременно красивую, звучную речь. Он выходил из себя, когда не разбирал, что говорил актер на сцене. Такой человек, по его мнению, не имел права быть актером. На школьных экзаменах, бывало, чуть «зашепчут», а Александр Иванович — председатель комиссии — уже закрыл глаза и дремлет, либо делает вид, что дремлет. Особенно он не любил актеров, подслушивающих будничную речь и щеголяющих тем, что они воспроизводят ее на сцене со всеми подробностями. Южин терпеть не мог исполнителей, делающих вид, что они подыскивают слова, составляют в уме фразу, чтобы ответить партнеру. «Икота, заикание», — резко критиковал Александр Иванович таких правдолюбцев.

— Чувствуется, что вы, должно быть, способный человек, вы что-то интересное рассказывали, так горячо, убежденно и долго так — вот жалко только я не понял, про что вы говорили! — срезал Южин на экзаменах одного моего товарища, ныне народного артиста республики.

Замечательно объяснял Александр Иванович, что такое классический монолог. Это — мысли действующего лица. Они сталкиваются, они догоняют друг друга. Актер должен донести их до сердца зрителя в словах, в паузах. Поэтому драматический герой, будь то Макбет, или Чацкий, или Борис Годунов, оставшись на сцене один, не может жестикулировать, метаться. Нет! Нужно быстро, живя чувствами и мыслями этого лица, сказать, «сбросить» текст.

А.И. Южину довелось сыграть несколько спектаклей с великим трагиком Сальвинии. Он на всю жизнь сохранил впечатление об этих спектаклях, считая их великолепными уроками. Александр Иванович рассказывал о Сальвини с восхищением.

— Сальвини гастролировал в Малом театре, — говорил Южин. — Он — Отелло, Александра Александровна Яблочкина — Дездемона, я играл Яго. На репетициях он показался нам очень старым, даже дряхлым. А уж и вправду старенек был. Вечером, на спектакле — гроза, буря, голос откуда-то взялся. Особенно он потряс всех в последнем акте. Там у него такая игра:

Отелло исчезает за пологом ложа Дездемоны. Пауза. Полог колеблется под его руками, потом все стихает. А далее Сальвини высовывает в разрез полога лицо и издает страшной силы крик, трагический крик: жизнь погублена, глубина горя и отчаяния. Зрители в зале вздрагивают, иные вскакивают, рыдают. Откуда же у этой развалины, у этого старого гриба, извините, такой голос? Пошел я к нему после спектакля в уборную и откровенно спрашиваю по-французски: «Маэстро! Откуда у вас, в вашем возрасте, берется такой голос?» А он мне так вежливо, скромно отвечает: «Какой же у меня теперь голос? Раньше был, а теперь нет. Я сейчас вовсе не кричу. Я только перед этим вскриком очень тихо, совсем тихо говорю, подготавливаю впечатление!» Передавая слова Сальвини, Южин словно признавался, что он узнал от него одну из великих тайн актерского искусства.

Александр Иванович рассказывал и другие интересные подробности. Сальвини просил Яблочкину не надевать парик, потому что он тащит Дездемону за волосы с одной стороны сцены на другую. Яблочкина испугалась. На спектакле Сальвини заставил зрителей трепетать от ужаса, а на самом деле он перенес партнершу через сцену заботливо и мягко, не причинив ей ни малейшей боли. С веселым смехом — дело было за стаканом вина — Южин вспоминал, что О.В. Гзовская добивалась от Сальвини совета, как играть Офелию, и получила мудрое наставление: «Oh, bien jouer!» («О, хорошо играть!»).

Не могу не рассказать такой поучительный случай. Надежда Александровна поставила в школе несколько сцен из шиллеровского «Дон Карлоса». Филиппа II играл Н. Шамин, Позу — Б. Бриллиантов, Королеву — О. Ничке, Карлоса — Н. Кудрявцев и Всеволод Аксенов. Мне в этом спектакле досталась небольшая и неблагодарная роль графа Лермы. Зная поговорку: «Нет плохих ролей, есть плохие актеры», — я из кожи лез, чтобы сделать образ советника короля интересным. Перечитал много книг, но особенно мне повезло с иллюстративными материалами. Я нашел портрет графа Лермы — гравюру с картины Веласкеса. Счастливый, я рассматривал портрет, стараясь представить себе внутренний мир, характер, привычки Лермы.

И вот я услышал его голос, уловил его взгляд. Больше всего, разумеется, гравюра помогла в работе над гримом. Видя мое увлечение, Н.М. Сорокин коротко сказал:

— Лицо подправим, нос вылепим, бороду сделаем новую.

С бородой пришлось особенно побиться. Надо было приучить к ней руки, чтобы найти беспокойные пальцы, купающиеся, ныряющие в волнах седых волос. Для меня специально делали бороду, а я тем временем репетировал с подобранной. Наша работа над «Дон Карлосом» шла дружно. Все кончилось полной победой. Те, чье мнение я ценил, — Н.Ф. Костромской, А.П. Петровский, А.А. Остужев — заходили ко мне после генеральной репетиции, целовали меня, поздравляли, говорили, что я буду хорошим, серьезным актером, и даже цитировали слова моей роли:

Я многого боюсь за мысли,
Но не за сердце нашего инфанта.

Спектакль смотрел и Александр Иванович, справедливо считавшийся лучшим специалистом по Шиллеру. Знаток и поклонник романтической школы, в прошлом он был замечательным Позой. Конечно, Смирнова сделала все, чтобы на следующий же день после показа состоялась беседа с Южиным о нашем «Дон Карлосе». Представляете, с каким волнением собиралась молодежь на эту беседу. Александр Иванович пришел в назначенное время. Беседа была взволнованной и интересной. Особенно запомнилось, как горячо говорил Южин о том, что вымысел поэта должен стать для исполнителей правдой, что нам нужно верить в этот вымысел и отдаваться ему всей душой.

Южин подробно, я бы сказал придирчиво, разбирал игру всех моих товарищей. Он говорил о ее содержании, о том, как каждый из них читал стихи, останавливался на отдельных позах, походке, поставе головы, вспоминал, как они обращались с оружием. Только графа Лермы он не касался в своей беседе, даже тогда, когда это очень пришлось бы к слову. Наконец, Надежда Александровна, гордившаяся моим успехом в этой роли, напомнила ему:

— Александр Иваныч! Вы ничего не говорите Феде. Скажите и про нашего графа Лерму.

— Федя? Да-а, Федя! — тон Южина резко изменился. — Федя, скажите, что это за кучерскую бороду вы прицепили? Вы знаете, ведь это Шиллер, — как пикантную новость сообщил Александр Иванович. Все удивились. Воцарилась неловкая пауза. Больше всех был поражен я, ожидавший похвалы

— Александр Иваныч! — заговорил я через секунду, преодолевая обиду. — Меня загримировал Николай Максимович точно по гравюре Веласкеса, и борода сделана специально для спектакля.

— Странно... — медленно произнес Южин.

А я тем временем думал: Позу сто раз играл, специалист по Шиллеру, директор старейшего театра, а не знаешь гравюры, которой пользуется зеленый школьник. Думал неуважительно, зло...

— Нет у вас при себе этой гравюры? — спросил Александр Иванович.

— Как же!.. Вот она! — победоносно воскликнул я и, развернув трубку бристольского картона, поднес ему портрет. Южин рассматривал его сперва строго, потом с улыбкой и под конец рассмеялся.

— Замечательная гравюра! — весело говорил он. — Лицо-то какое, особенно глаза. Но как же Николай Максимович не предостерег вас! Ведь, живя в XVI веке, Веласкес не мог предвидеть, что в начале XX века в Московии точно такие бороды будут носить городские кучера и извозчики. Теперь же эту бороду сразу узнает каждый наш зритель среднего возраста. Придет вот такой профан Южин и спросит: «Вы, Федя, зачем кучерскую бороду вашему графу приклеили?»

Южин был прав. Изучая иконографические и литературные материалы, нельзя забывать об окружающей жизни. Какое счастье, что он вовремя заметил мой промах и так просто объяснил ошибку.

— Запомнили, Федя? — обратился ко мне Южин.

— Будьте покойны, Александр Иванович! Запомнил. На всю жизнь. Спасибо.

Простота и ясность. Без них умный и тонкий артист Южин не понимал и не принимал искусства. Помню, в годы, предшествовавшие рождению Студии, я с товарищами — будущими студийцами — ставил в филиале Малого театра «Не так

живи, как хочется» Островского. Как студент-филолог, я хорошо знал русские апокрифы, кроме того, мне удалось специально познакомиться со старообрядческим фольклором. Спектакль получился занятный. Молодые исполнители играли хорошо: Петр — В. Савельев, Груша — Н. Цветкова, Еремка — Н. Корелов, Агафон — Н. Свободин.

Спектакль начинался так: небольшой оркестр домбр играл «вьюгу» на мотив песни Еремки:

Уж и я ли твому горю помогу!
Помогу — могу-могу-могу-могу...

Раскольник Илья — его играл Саша Глумов — лежал на полу, распростершись крестом перед иконами. Занавес раскрывался в темноте. Сквозь чуть просвечивающее низенькое окошечко видно, что на дворе метель. Затем в ритме вьюги, постепенно, в три приема, вспыхивают лампады у старинного иконостаса. На сцене светлеет. С пола поднимается иконописный старик и начинает свой монолог. Это был один из первых моих постановочных опытов. Мне хотелось сразу ввести зрителя в поэтическую атмосферу спектакля. Машинисту сцены, осветителям старого театра все это казалось необычным, и мне пришлось повторять задуманное начало десятки раз.

Принимать спектакль неожиданно явился сам Александр Иванович. Польщенные такой честью, мы, естественно, волновались еще больше. Не доверяя электрикам, я бросился в осветительную будку, чтобы продирижировать включение света.

Начали. Зазвучал оркестр, в абсолютной темноте раздвинулся занавес. Слушая музыку, считаю такты, рука моя поднята. Все идет хорошо. Вдруг из зала долетает сердитая фраза:

— Да прибавьте света! Здесь не Художественный театр!

Это сказал директор, Южин. Электрики мгновенно, не дожидаясь моих сигналов, не обращая внимания на мою отчаянную мимику, сразу заливают сцену полным светом. И только потом, с опозданием включают лампадки.

Убитый, я выскакиваю из будки. С накладки — да с какой! — началась сдача спектакля.

Южин безоговорочно принял нашу работу. По окончании про-

гона он благодарил исполнителей, похвалил меня. Отзыв Александра Ивановича очень поднял в театре авторитет зарождающейся Студии. Надо ли говорить, что к премьере электротехники твердо знали все световые эффекты. Правда, теперь это делалось контрабандой.

Мне случилось видеть, как Александр Иванович принимал макет оформления «Медвежьей свадьбы» А.В. Луначарского, сделанный художником В.А. Тривасом Ставить спектакль был приглашен киноактер К.В. Эггерт. Конечно, Александр Иванович не принял бы конструктивного макета, если бы на просмотре не присутствовал автор. Перед началом совещания А.В. Луначарский сказал Южину, что работа художника его очень устраивает.

Бедный Александр Иванович! Как он страдал!

— Где же потолок? — беспомощно спрашивал Южин художника и режиссера.

— Потолка нет, — смело отвечали те, чувствуя поддержку автора.

— Почему же нет?

— Потому что это же — Беловежская пуща, а в лесу потолка не бывает.

— Но ведь первая картина — корчма, вторая — комната в замке.

— Все это в лесу, в дремучем лесу.

Южин молчит, тяжело вздыхает, курит. Тогда я торжествовал, смеялся про себя: «Ага, наша берет!» Но теперь я понимаю, что творилось во время этих пауз в сердце актера-реалиста. И художник и режиссер, осуществляющие «Медвежью свадьбу», привлечены автором пьесы. Южин обращается к Луначарскому:

— Анатолий Васильевич! Вам «это» нравится?

— Очень, Александр Иваныч!

Поддержки ждать неоткуда. Все же Южин задает еще один вопрос:

— А почему все сиденья, все столы перекошены, будто они падают куда-то?

Вежливый ответ:

— Шемет — медвежья сила. Он все придавливает. Сядет, облокотится, они и скосятся. Это передает его силу.

— Да? Передает силу... — с недоумением повторяет Южин. И ходит по кабинету и курит.

Потом он становится спиной к макету. Смотрит на Луначарского.



Репетилов
«Горе от ума» А.С. Грибоедова. 1911 г.

— Ну, вот так. Макет мы принимаем с одним непременным условием. Нужно, чтобы в сценах интерьера был потолок.

Так и зафиксировали.

Сколько ехидства, сколько злости вылил я и в стихах и в прозе, рассказывая анекдот о том, как «у нас, в Малом театре, Южин накрыл конструкцию потолком». И как я сейчас уважаю его за то мужество, с которым он отстаивал свои взгляды.

Помню еще Южина в вечер 50-летнего юбилея М.Н. Ермоловой. Зал кипит, ликует. В зале В.И. Ленин. Мария Николаевна в белом платье в центре сцены и рядом с ней влюбленное счастливое лицо Южина. Он то скажет несколько слов, то что-то объявит, прочтет письмо или телеграмму. Но вот — все кончилось. Зал откричал, отшумел, овации затихли, М.Н. Ермолова сказала зрителям последние слова. Кажется, конец.

Южин выходит вперед, к суфлерской будке, он поднимает руку кверху — тишина! И объявляет:

— В знак благодарности за то теплое единение, которое создалось в честь и славу Марии Николаевны между сценой и залом, по постановлению дирекции, вопреки обыкновению, занавес не будет опущен до завтрашнего спектакля.

В зале и на сцене шум, вопли — то, что старик Мольер любил называть «brouhaha»... Вспоминая этот вечер, нельзя не отдать низкий поклон творческому другу, постоянному партнеру великой Ермоловой.

Я нашел пьесу, которую очень хотел поставить в Студии. Это — «Принц Гаген» Эптона Синклера. У меня был замысел, осуществив который, я надеялся создать революционный спектакль.

Забрав пьесу, Южин долго не давал ответа. Я не выдержал и начал приставать к нему. Он рассердился, но назначил время для беседы.

В коротком деловом по форме разговоре Южин резко обрушился на пьесу:

— Ерунда! — говорил он. — В современной Америке оказались Нибелунги, какая-то фантастика!..

— Александр Иваныч! Вы же играете сцену с ведьмами в «Макбете». Это не мешает вам ставить Шекспира как величайшего реалиста.

— Шекспир! — величественно и вместе с тем недоуменно произнес Южин. — По поводу этого пустяка вы смеете вспоминать Шекспира!..

Словно оскорбленный, он швырнул на стол экземпляр пьесы и начисто запретил мне думать о ее постановке в Студии. У меня создалось впечатление, что Южин так и не прочел «Принца Гагена», а узнал содержание пьесы из рассказа жены, Марии Николаевны, своего верного помощника и друга. Но делать было нечего. Я поклонился и вышел.

Наш разговор с Александром Ивановичем происходил в театре, когда он и другие актеры готовились к спектаклю. Я вышел из кабинета-уборной Южина, пошел по лестнице, по коридорам. На душе было тяжело, противно. Мне впервые приходилось «наступать на горло собственной песне».

Какой-то инстинкт подвел меня к двери уборной Остужева. Я постучал, получив разрешение, вошел и опустился на стул в углу. Александр Алексеевич выглянул из-за занавески. По горевской традиции, он считал необходимым побыть хоть минуту раздетым перед тем, как «влезть в чужую шкуру». Даже на выездных спектаклях, играя в том же костюме, в котором он пришел в театр, Остужев все равно снимал с себя все, до белья, и потом надевал снова.

— Что с тобой? — встревожился Остужев, заметив мой убитый вид. — У тебя горе? Случилось что-нибудь?

— Случилось!.. — мрачно ответил я.

— Что же?

Чуть не плача, не в силах скрыть обиды и злобы, я рассказал Остужеву о своем разговоре с Южиным.

— А ты и твои товарищи очень хотите ставить пьесу? — заинтересовался Остужев.

— Да, Александр Алексеевич!

— Сиди здесь, жди меня! — приказал Остужев и, надев брюки и туфли, выбежал из уборной.

Через несколько минут, напевая свое «миа-ма», он бомбой влетел обратно. Настроение у него было превосходное, в глазах блестели озорные огоньки.

— Опоздаешь с вами, писклятами, — упражняя свой чудесный голос, шутил Остужев. — Беги сейчас же к Александру Ивановичу. Ничего ему не говори. Скажи только, что я послал. Понял?

Я бросился к Остужеву, с жаром поцеловал его.

— Пшел!.. — весело крикнул он, отмахиваясь от меня руками.

И вот я снова у двери Александра Ивановича.

— Вас Александр Алексеевич прислал? — спросил меня Южин.

— Да.

— Что же вы по театру бегаете, Остужеву жалуетесь, а самого главного мне не сказали? Оказывается, вы увлечены пьесой, вам в пору вешаться из-за моего отказа?

— Александр Иванович, я не жаловался... Я не считал возможным надоедать... — невнятно бормотал я, чувствуя, что дело принимает благоприятный оборот.

— Я не хочу давить на молодого художника, — прервал меня Южин. — Слава богу, кто-кто, а императорский, черт подери, Малый театр испытал это самое давление при решении творческих вопросов. Не только вам, молодежи, нашим ученикам, — врагам своим этого не пожелаем. Но и вы учитесь бороться. Если у вас действительно есть желание, интересные замыслы, так учитесь их отстаивать, драться за них. И Южин предложил мне написать докладную записку на его имя с планом и сметой постановки.

— Приложите эскизы декораций, костюмов, чтобы все было понятно. Хорошо бы и ноты, — добавил Александр Иванович. — А там я все это рассмотрю и сговоримся.

— Александр Иваныч, а вы оплатите художника, композитора, если все-таки не разрешите ставить спектакль? — спросил я.

— Нет, дорогой Федя! Государственные деньги мы имеем право тратить на постановки, а не на проекты постановок. Ну, привет, и жду!

Но я не подал Южину плана постановки «Принца Гагена». Дело в том, что В.Н. Пашенная не разделяла моего увлечения этой пьесой, и я, по совести говоря, не имел права обращаться к Александру Ивановичу. У меня уже были выговоры в протоколах правления Студии «за излишнюю самостоятельность и инициативу». И на этот раз я сдался.

Помню в Большом театре давалась с благотворительной целью «Измена» А.И. Сумбатова-Южина. Автор играл Отар-бека, мы изображали его свиту. Спектакль шел медленно. Южин был недоволен, он куда-то спешил.

Мы стояли за кулисами, с факелами в руках, ожидая своего выхода.



Гертруда — Е.К. Лешковская, Лидман — А.И. Южин
«Amor — omnia» («Любовь — все») Я. Седерберга. 1910 г.

— Сколько сейчас времени? — спросил Южин:

— Девять часов, Александр Иваныч.

— Ужасно. Девять часов, а еще и не пахнет концом третьего акта. Писали же люди пьесы в старину.

— Не вам жаловаться, Александр Иваныч! — почтительно, но не без язвительности обратился я к Южину, — подсказали бы автору, что довольно одной любовной интриги, скажем Эрекле или Дато. Вот на верный час пьеса бы и сократилась.

— Кто это сказал? — заинтересовался Южин. — В темноте, да с этими грузинскими носами, я не разберу.

— Это я, Федя ...

— Вот, Федя, молоды еще вы, не понимаете театральной жизни. Ну написал бы я одну пару — Эрекле с Гаяне. Конечно, для Остужева, я его привел в театр. А Проша Садовский остался бы не у дел. Вы думаете, в театре простили бы мне это? Разговаривать, объяснять, защищать пьесу труднее, чем написать две лишних роли. И в общем выиграл театр, я, все. — Южин прислушался к голосу П.М. Садовского, долетавшему со сцены.— Пров и сейчас горячо ведет сцену с Рукайей. А тогда молодым был. Запомните, юноша, и давайте готовиться к выходу.

Так я узнал, как случалось А.И. Южину разрешать вопросы пресловутой семейственности, которой отличался старый Малый театр. Вскоре мне пришлось испытать на своем опыте, как глубоко пустила корни эта семейственность.

После окончания школы, уже будучи режиссером Студии, я женился на актрисе нашей Студии Вере Алексеевне Царевой. За несколько дней до свадьбы я зашел к Александре Александровне Яблочкиной, прекрасно относившейся к молодежи. Откровенно говоря, мне нужно было одолжить у нее немного денег. Александра Александровна охотно выручила меня, дав 10 рублей золотом (другие 10 рублей мне выдало из своих фондов правление Студии). Счастливый, сижу и благодарю Яблочкину. А Александра Александровна и посоветуй:

— Федя, послушайте вы меня, старуху, скажите о вашей свадьбе Александру Иванычу.

Я в обиду:

— То есть, разрешение у него просить? Думаю, что этого не надо.



Арвик
«Когда цветет молодое вино» Б. Бьернсона. 1911 г.

— Ух, порох... Да не разрешения, а доложитесь только. Прошлый раз не сказались, и женитьба не удалась. А ведь директор в театре — это отец. И ему приятно будет.

Я знал доброе сердце Александры Александровны и все же ушел от нее, ничего не ответив. Встретил кое-кого из товарищей. Посоветовался — говорят: «Зайди, сломи свое глупое самолюбие, скажи».

Вечером шел спектакль «Стакан воды». Иду. Стучусь. В двери появляется портной Сергей Иванович.

— Ты зачем к Александру Иванычу — по делу?

— По личному.

Портной исчезает. Пауза. Потом он появляется, распахивая дверь.

— Что случилось? — спрашивает Южин. Он привык к моим приставаниям, поэтому встречает меня совсем не радостно.

— Александр Иваныч! Век живи, век учись. Не знал я, что в Малом театре есть и такая традиция, да старшие надоумили. Пришел доложиться вам, женюсь.

— На ком? Из своих или из публики?

— Из своих.

Южин переменился, посветлел, подобрел, стал чудесным.

— Кто же это?

— Вера Царева. Третьего дня сдавала выпускной экзамен в «Самсоне».

— Знаю. Хорошая девочка, способная. Поздравляю вас. Прошу поздравить вашу невесту. Да. Вот вам и подарок! — Южин нажал кнопку звонка на гримировальном столике. — Александра Николаевича сюда!

Через несколько минут с блокнотом и карандашом явился секретарь дирекции.

— Вот, Александр Николаевич, поздравьте Федю, женится. И не ошибся, способную выбрал. К первому антракту приготовьте приказ о зачислении Веры Царевой в Студию Малого театра.

Собственно, так и должно было случиться. Уже заготовлено было письмо от правления Студии, одобренное общим собранием товарищей, принимавших самое теплое участие в моем празднике. Но Александр Иванович избавил нас от хлопот, обойдя все формальности.

В заключение главы о А.И. Южине мне хочется рассказать еще один характерный и трогательный случай.

Когда вопрос об организации Студии Малого театра был решен, ее представителя стали вызывать на бесчисленные заседания дирекций всех театров, посвященные злободневным вопросам театральной жизни того времени. Этим представителем Студии почти всегда был я. Так мне посчастливилось встретиться с вождями театральной Москвы тех лет, такими разными и такими интересными. Стоит вспомнить, что это были К.С. Станиславский, Вл.Ив. Немирович-Данченко, А.И. Южин, В.Э. Мейерхольд, Е.Б. Вахтангов, М.А. Чехов и другие.

Надо сказать, что все собирались на совещания и расходились по домам пешком: транспорта не было.

Выйдя после одного из заседаний на улицу, я оказался попутчиком Южина.

— Вы простите, Александр Иванович, мне еще рано рот раскрывать на таких важных собраниях, но жалко мне вас... — признался я Южину.

— Что так? — обиделся и насторожился Александр Иванович.

— Создается впечатление, что вы одиноки... Будто у вас нет потомков... Вот за Станиславским в затылок сидят четыре студии: первая, вторая... А Владимир Иванович так и выступления начинает: «Художественный театр и его четыре студии». А я сижу от вас на отлете. А так хочется иногда поддержать вас простым «да», кивком головы.

Южин задумался, а потом сказал решительно и серьезно

— Да. Это вы правду говорите. На следующем заседании садитесь ко мне поближе. Я займу вам место

Дальше так и повелось. Но интересно, что эта беседа имела и другие, как всегда у Южина, конкретные последствия.

На следующий день мы получили указания от дирекции, чтобы на нашем штампе и круглой печати значилось: «Первая студия Академического Малого театра».

Одновременно пошли было разговоры и о второй студии, но быстро заглохли. Дружная, талантливая молодежь объединилась вокруг Первой студии. В ее сердце уже чувствовалось теплое дыхание.

Мария Кнебель

[В ДОМЕ А.И. ЮЖИНА...]

...Прошло несколько лет. Я подружилась с детьми редактора журнала «Русская мысль» В.А. Гольцева. Они познакомили меня с племянницей А.И. Южина — Мусей, и я стала бывать в доме Южина-Сумбатова. Дом этот находился на углу Большого Палашевского (теперь Южинского) и Трехпрудного (теперь — Остужева) переулков. В том же переулке жили тогда и А.П. Ленский и А.А. Остужев. А на углу Мамоновского переулка стоял старенький особняк Садовских.

Южины жили на втором этаже, в огромной квартире из двенадцати комнат. Входная дверь была двустворчатая, очень высокая и широкая. Но Муся нам рассказала, что эту дверь приходилось раскрывать настежь, когда из Петербурга приезжал К.А. Варламов, так как в одну половину двери он протиснуться не мог. Помню, что в большой передней было пять дверей, которые вели в разные комнаты. Налево от входной двери висела афиша с репертуаром Малого театра.

Гостиная-приемная Южина была убрана в восточном стиле — большая тахта, кресла, обитые полосатой материей, полосатые драпировки на окнах и дверях. На стенах — кавказские рога, на полках — серебряные старинные кувшины, в шкафу со стеклянными дверцами — подношения, адреса, подарки. Среди них — серебряный портсигар с портретом Росси. На шкафу стоял бюст Александра Ивановича работы Н.А. Андреева. Висели большие портреты Сальвини, Ермоловой, Островского. Фотографии актеров в ролях с надписями — Ермоловой, Савиной, Федотовой, Никулиной, Сары Бернар, Режан, Муне-Сюлли, Ленского, Рыбакова, Правдина.

Единственной «таинственной» для нас комнатой в квартире Южина был его кабинет. Туда входить без особого разрешения запрещалось, хотя двери туда закрывались только тогда, когда у Александра Ивановича бывал деловой прием или когда он учил по вечерам роль. Роли Южин учил с помощью жены, которая читала ему текст партнеров. В кабинете Александр



Паратов
«Бесприданница» А.Н. Островского. 1911 г.

Иванович и Мария Николаевна садились в кресла друг против друга, и начиналась тщательнейшая отделка каждой фразы. Александр Иванович требовал от жены точнейших исправлений своих ошибок не только в неточно сказанных словах, но и в любом пропущенном или вольно переданном знаке препинания. Этот этап работы над ролью — отделка текста — начинался у Южина примерно за неделю до премьеры. В доме знали: Александр Иванович сегодня учит роль, и тогда широкая дверь из гостиной в кабинет закрывалась на все створки. Но и в гостиную никто не входил, боясь потревожить Александра Ивановича. Так продолжалось несколько вечеров.

Однажды мы собрались у Муси. Александр Иванович зашел к нам проститься — они с Марией Николаевной уезжали в гости. Мы гурьбой пошли провожать их в переднюю. Не успели мы вернуться в комнату, раздался звонок. На пороге стоял взволнованный Южин. «Я забыл свою роль!» — сказал он и, не снимая дохи, крупным шагом прошел мимо нас. Возвращаясь, он торжествующе помахал нам тетрадью и с удовлетворением положил ее в карман. «Ведь он в гости поехал, а не в театр, — спросили мы Мусю, — зачем ему роль?» Оказалось, Южин никогда не уходил из дому без роли, над которой он в данный момент работал. Приходя домой, он сразу нес ее в спальню, и она лежала у него на тумбочке.

Так как кабинет Южина был для нас запретной комнатой, нас туда тянуло. Комната была угловая, с четырьмя окнами и еще со стеклянным «фонарем», который был наглухо заделан и затянут портьерой. Углом к нему стоял письменный стол. По бокам стола — два маленьких шкафа. На одном из них стоял портрет Льва Николаевича Толстого с надписью, а внутри — полное собрание сочинений Толстого, тоже с личной надписью. Этот шкаф, в отличие от других, всегда был заперт. Так же как и в гостиной, тут на всех стенах висели фотографии актеров, а на одной из стенок — фотографии матери, родных и друзей. Запомнилось мне, что фотография Вл.И. Немировича-Данченко висела среди самых близких ему людей.

В кабинете стояли мраморный бюст Шекспира и бюст Гюго работы Родена. Над одним из шкафов

висела маска Вольтера. На стене — кинжал, на рукоятке которого было выгравировано: «Отелло, убивающему Дездемону», — это был подарок М.Н. Ермоловой. Рядом стоял мраморный бюст Дездемоны.

Висел замечательный портрет Южина в роли Паулета работы А.А. Ленского, сына А.П. Ленского. Портреты Пушкина, Грибоедова, Шота Руставели, Чавчавадзе.

Все это было захватывающе интересно. При огромном количестве вещей не было ни одной случайной. В каждой отражались вкус, интересы и увлечения хозяина — актера и театрального деятеля.

Само понятие актер после посещения южинского дома расширилось для меня, приобрело иной диапазон. От Южина я узнала, что сценические деятели не любят, когда их называют актерами, предпочитая, чтобы их называли артистами. «А я,— говорил Александр Иванович,— не вижу в этом слове ничего унизительного, я горжусь званием актера».

Гостеприимный дом бывал полон народа. Из артистов чаще других бывали Остужев, Правдин, Рыбаков, Яблочкина, Садовский. Однажды я видела там и Ермолову. Владимира Ивановича Немировича-Данченко я тоже увидела впервые в доме Сумбатовых. Впоследствии, во время тесной совместной работы с Владимиром Ивановичем, мне очень хотелось рассказать ему, как в детстве я сидела за великолепным пасхальным столом и с напряженным вниманием прислушивалась к спору о театре между ним и Южиным.

В столовой стоял громадный обеденный стол, за которым умещалось невероятное количество людей. Здесь можно было услышать замечательные разговоры. И несмотря на то, что чудесная Мария Николаевна Сумбатова предлагала молодежи пойти в одну из комнат потанцевать и повеселиться, нас невозможно было оторвать от разговоров, в которых принимали участие не только крупнейшие деятели театра, но и тогдашняя московская профессура. У Южиных бывали Сакулин, Давыдов, Баженов, Фохт и многие другие.

Александр Иванович любил молодежь, и мы, несмотря на благоговение, которое он нам внушал, чувствовали себя в квартире знаменитого артиста свободно, по-домашнему. Нас восхищало остро-

умие Александра Ивановича, и вместе с тем в душу входили какие-то глубокие, серьезные мысли о назначении театра.

Знакомство с Южиным как-то повернуло ход моих мыслей. Я была теперь переполнена огромным уважением к людям, творящим в театре. В то же время я поняла: для того чтобы быть в театре, надо обладать тем, чего у меня нет. Мысль о том, что я еще недавно мечтала стать актрисой, казалась мне кощунственной. Я была бесконечно благодарна отцу за то, что он отрезвил меня. Больше всего на свете я боялась, как бы мои новые друзья — Боря, Вера, Витя Гольцевы и Муся Сумбатова — не узнали бы случайно о моей детской фантазии.

Когда гостей и посторонних не было и у Александра Ивановича оставалось хоть немного свободного времени, он любил подразнить нас, но умел это делать так, что никогда не было обидно. Вообще молодежи было легко с ним, он не любил обычных у пожилых людей фраз: «в наше время» и т.п. Все настоящее было его временем. Особенно ясно мы это поняли в дни революции.

Постоянно занятый самыми разнообразными театральными, литературными и общественными делами, Южин был всегда приветлив, бодр и отзывчив.

Мне пришлось как-то присутствовать при разговоре, когда братья Гольцевы, которым было поручено пригласить кого-нибудь из актеров на вечер в гимназию, где они учились, решили посоветоваться с Южиным. Произошел примерно следующий диалог:

— Как вы думаете, дядя Шура, можно пригласить Правдина?

— Мо-ожно, отчего же...

— А он согласится?

— Не-ет...

— А если вы его попросите?

— Чем мне просить Правдина, лучше я сам что-нибудь прочитаю...

И приехал в гимназию, и читал из «Ревизора»

Я любила слушать рассказы Муси и «крестника» Южина Бориса Гольцева об Александре Ивановиче. Помню рассказ о том, как летом в Покровском во время игры в теннис на поле показался сорвавшийся с привязи злой бык. Южин быстро отвел женщин и детей за кусты, а сам пошел навстречу быку с ракеткой в руке... Он всегда поражал окружающих бесстрашием. Но у этого волевого, мужественного

человека была смешная слабость — он панически боялся мышей. Увидев, даже услышав мышь, он бледнел. Кошек он тоже не выносил, так как, по его мнению, соприкасаясь с мышами, они сами становились отвратительными...

Помню вечера, когда Южин читал вслух Шекспира. Он любил, чтобы чтение начинала Муся. Читала она по-английски знакомые ему отрывки, а он, прослушав, покачивал головой, говорил: «Нет, по-русски звучит лучше», — и начинал читать сам.

Читал он замечательно — и женские, и мужские монологи, и дуэтные сцены. Первое впечатление от Шекспира я получила во время этих незабываемых вечеров.

До знакомства с семьей Сумбатовых я уже бывала в Малом театре, этот театр выпускал абонементы для гимназий. В абонемент входило пять утренних спектаклей в течение зимы. За очень умеренную плату подростки имели возможность видеть лучших актеров Малого театра. Достаточно сказать, что в первую же зиму из пяти виденных мной по абонементу спектаклей в двух участвовала Ермолова. Первой была пьеса Островского «Без вины виноватые». Кручинину играла Ермолова, Галчиху — Садовская, Незнамова — Остужев. Первый акт Ермолова не играла Отрадину, играла ее племянница К.А. Алексеева. Тогда мне казалось, что она была очень похожа на Ермолову.

Прошло много лет, а впечатление от М.Н. Ермоловой остается одним из тех впечатлений, которые живут в тебе всю жизнь. Я часто задаю себе вопрос: вот теперь, когда почти пятьдесят лет отдано театру, когда как будто знаешь «кухню» сценического искусства, почему же все-таки некоторые немногие впечатления остаются неизгладимыми во всей своей остроте? В чем их тайна? Каким секретом владеет актер, способный заставить тысячу людей замереть, заплакать, засмеяться, а потом еще помнить всю жизнь этот смех и слезы?

Ермолова в роли Кручининой была необыкновенно тиха, проста и производила впечатление человека, пережившего большое горе. Она была полна достоинства и сдержанности и в то же время необычайно чутко отзывалась на чужое горе. Именно эта отзывчивость обнаруживала в ней человека много пережившего. Такой она была в сцене с

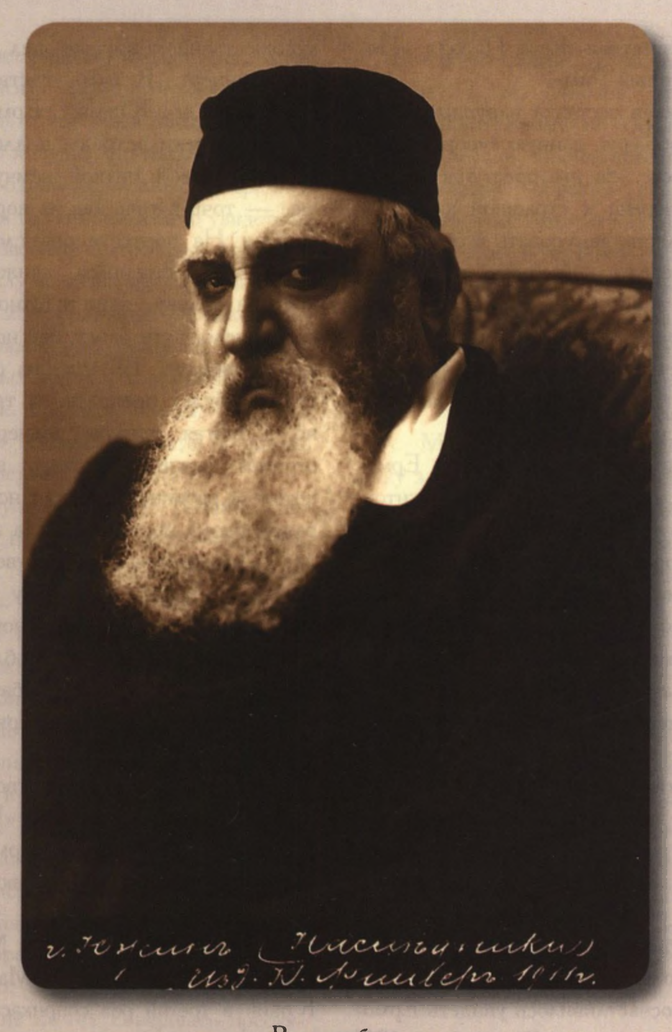
Незнамовым и Шмагой. А в сцене с Галчихой ею овладевало такое беспокойство, такое волнение, что, казалось, сердце не в силах выдержать этого напряжения.

Помню, что Ермолова не делала никаких жестов, подчеркивавших ее волнение, она только слушала Галчиху, стараясь осознать скрытую от нее тайну. Как это бывает при сильнейших потрясениях, внешне спокойно, почти бескрасочно, она говорила: «Я тоскую об сыне, убиваюсь; меня уверяют, что он умер; я обливаюсь слезами, бегу далеко, ищу по свету уголка, где бы забыть свое горе, а он манит меня ручонками и кличет: мама, мама!». Только тут, при последних словах, она не выдерживала, спокойствие изменяло ей, она опускалась на колени, протягивая перед собой руки, как бы видя маленького ребенка, перед которым надо встать на колени, чтобы обнять его. Потом она беспомощным движением подносила пустые руки к лицу и со словами: «Какое злодейство!» — закрывала лицо и беззвучно плакала. Она плакала, и зрительный зал сотрясался рыданиями.

Вл.И. Немирович-Данченко говорил, что в результате работы все нажитое актером должно быть вылито в великолепном слове. И правда, бывают интонации, которые так и врезаются в память. Вот так я помню интонацию Остужева, произносящего: «Господа, я предлагаю тост за матерей, которые бросают детей своих!» — в этой интонации были и нарочитая звонкость обманчивого покоя, и воля самолюбивого, одинокого человека, который не хочет, чтобы его жалели. Казалось естественным, что он не выдерживал такого напряжения и, уже не скрывая гневных слез, говорил о своей жизни и своих страданиях. А когда он, вытащив медальон из-под рубашки, восклицал: «Ведь эти сувениры жгут грудь», — в ответ ему вдруг раздавался крик матери: «Он, он!». Единственный раз в течение всего спектакля Ермолова позволяла себе закричать. Но, Боже мой, что это был за крик! Это, и правда, кричала мать, нашедшая сына.

На вызовы Ермолова выходила тихая, скромная, устало и благодарно кланялась.

Той же зимой я видела Ермолову еще раз, опять благодаря гимназическому абонементу. На этот раз ставилась мелодраматическая и



Волькенберг
«Наследники» Р.М. Хин. 1911 г.

малоизвестная пьеса Пароди «Побежденный Рим».

Некая весталка нарушила клятву безбрачия, данную суровой богине Весте. За это преступление она приговорена к страшной казни — ее должны замуровать в стену храма. Перед самой казнью к ней приводят проститься ее слепую мать. Роль матери играла Ермолова. Роль крошечная. Если память мне не изменяет, она вся и заключалась в этой сцене.

Помню статную фигуру Ермоловой, одетую в темно-серый хитон. Часть его была накинута и на голову. Горестное, неподвижное лицо с белыми слепыми глазами. Голова в изнеможении откинута назад, а руки гибкими, чуткими, как бы зрячими пальцами ощупывают лицо дочери, стараясь запечатлеть ее черты, стремясь «увидеть» их в последний раз этим зрением-осязанием.

Я не помню героини пьесы — той дочери, которую ведут на казнь,— но образ слепой матери стоит передо мной такой живой, как если бы я видела ее вчера.

Только один раз, но все же мне посчастливилось увидеть Ермолову на эстраде. Это было в 1915 году. В Московском литературно-художественном кружке шел сборный концерт. В нем участвовали Ермолова и Южин. Ермолова стояла посреди эстрады в длинном черном платье с ниткой жемчуга на шее — точь-в-точь как на портрете Серова. На портрете она сложила руки, величественным движением подняла голову, лицо вдохновенно побледнело, чуть раздулись ноздри, вдыхая воздух. То, что она сейчас скажет, будет прекрасно и трагично. Строгая фигура подчеркнута строгим черным платьем, шлейф которого раскинулся вокруг ног, образуя форму постамента. На эстраде Литературно-художественного кружка я видела Ермолову точно такой. Голова ее была немного откинута назад, лицо чуть побледнело. Она читала: «И, как набат звучат колокола. Колокола старинного малина!»

Это было стихотворение Т. Щепкиной-Куперник «Брюссельские кружевницы». Ермолова часто читала его в годы первой мировой войны.

В сезон 1913/14 года в Малом театре возобновлялся «Макбет». Южин в третий раз соприкасался с ролью, которая как-то особенно интересовала его. Мы знали об этом

и с нетерпением ждали дня, когда набьемся в бенуарную ложу «дяди Шуры». Эта ложа находилась так близко к сцене, что казалось, ты дышишь одним воздухом с актерами и видишь то, что немыслимо увидеть из обыкновенных театральных кресел.

Силу воздействия на меня Шекспира могу сравнивать только с силой воздействия природы — моря, снеговых вершин гор, грозы и еще музыки. Так было всегда. Так осталось и поныне. А тогда я видела «Макбета» впервые.

Крупная фигура Южина покрыта панцирем, на голове шлем, из-под него ниспадают вьющиеся волосы. Большой волевой рот обрамлен короткой бородой и усами. Он кажется мужественным и честным воином, когда вместе с Банко встречается с ведьмами.

Речи ведьм не сразу сеют честолюбие в душе Макбета. Он гневно требует объяснений, отбивается от предсказаний с громадной внутренней силой, даже тогда, когда первое предсказание ведьм исполнилось. Он борется с первой преступной мыслью, закрадывающейся в голову, он не хочет совершать преступления — пусть предсказание совершится без его участия.

В своей статье о творчестве Южина П. А. Марков, отдавая дань удивительному по глубине и остроте мысли проникновению в шекспировские образы, обвиняет Южина в том, что между авторским образом и актером «всегда оставалось нечто, что мешало зрителю поверить в окончательную подлинность появившегося перед ним Отелло и борющегося Макбета»[1].

Я готова согласиться с П.А. Марковым, сопоставляя его точку зрения с моими более поздними впечатлениями об игре Южина в трагических ролях. (Я видела его Шейлока в 1917 году, Ричарда — в 1919 и 1920, Отелло — в день юбилея Южина в сезон 1922/23 года.)

Но в годы моей ранней юности, может быть, не умея еще отделить авторский образ от актерского исполнения, я восприняла в игре Южина именно внутренний мир Макбета: постепенность отравы страшным ядом честолюбия.

Понимание Макбета как характера, само понятие характера и развитие этого характера в дра-

---

[1] Марков П. А. Театральные портреты. Сборник статей, М.;Л., «Искусство», 1939. С. 78.

матургии Шекспира — все это открыл мне Южин.

Я видела Макбета много раз, и каждый раз меня захватывала та глубокая сосредоточенность, которая владела Макбетом в его колебании перед убийством Дункана. Но постепенно он отбрасывает свои колебания. В сцене с леди Макбет казалось, что Южин разговаривает с бесконечно любимой женщиной, желания которой для него — закон. Вместе с тем чувствовалось, что он жаждет именно э т и х мыслей, э т и х слов, что возможность власти уже опьянила его и зовет к действию.

Встав на путь злодеяний, Южин — Макбет уже не может остановиться. С такой же волей, с какой он сражался против врагов своего короля, теперь он уничтожает тех, которые, как ему кажется, мешают ему в достижении своей цели. Его уже не останавливает мысль о том, кто это — друзья, женщины или дети. Стремление получить власть, а потом удержать ее заполняет его целиком. С неумолимой, нечеловеческой силой он движется к цели, сметая все на своем пути.

Сообщение о смерти жены, когда-то любимой, друга и соучастницы преступлений, Южин — Макбет встречал с таким страшным равнодушием, какое не могло не поразить наши юношеские сердца.

Что б умереть ей хоть на сутки позже!
Не до печальной вести мне сегодня

— эти слова запомнились мне надолго.

Я думаю, что, может быть, именно южинский Макбет первый вселил в меня ненависть к честолюбию в любом его проявлении, и особенно — острую ненависть к честолюбию, противопоставленному человечности.

В ряду воспоминаний об Александре Ивановиче меня живо затронула одна мысль В.А. Филиппова, она как-то царапнула меня живой правдой о человеке, которого я знала не только по сцене, но и в жизни.

Полемизируя с критиками, которые обвиняли Южина в отсутствии «внезапных взрывов нахлынувших страстей», В.А. Филиппов утверждает что «он их сознательно сдерживал и не позволял себе прибегать к ним на сцене Малого театра». Во время гастролей в провинции и на утренниках он играл совсем по-



Эрна — В.А. Шухмина, Гофрейтер — А.И. Южин
«Обширная страна» А. Шницлера. 1912 г.

другому. «Южин знал свой темперамент, знал его захватывающую силу, которая заставляет его терять на спектакле самоконтроль». Филиппов описывает, как Южин ломал мизансцену, мешая партнеру, как он допускал неточности в произношении, и тогда «Дездемона» звучала у него, как «Дэздэмона», и звук «е» после шипящих у него тоже звучал, как «э» оборотное.

Филиппов наблюдал все это на утренниках в Малом театре, которые Южин, по собственному признанию, очень любил и где позволял себе отдаваться «вихрю чувств». Мы, дети, видели Южина главным образом на этих утренниках, поэтому я и помню спектакли, на которых контакт Южина с залом был поразителен и публика устраивала ему бесконечные овации.

Говоря об этих утренниках, В.А. Филиппов пишет: «На них-то и можно было наблюдать одно замечательное явление: огромный темперамент актера, но темперамент необычный на русской сцене — иной тональности, иной мелодии, другого наполнения и другой выразительности». И далее: только знакомство с блестящими мастерами грузинской сцены позволяло понять, что «благодаря грузинскому происхождению Сумбаташвили в сценическую форму Южина властно просачивалось национальное народное искусство его родины».

Московская сцена ставила перед Южиным особые задачи, и он, возглавивший Малый театр как актер, теоретик и руководитель, укрощал национальный темперамент, подчиняя его руслу русского театра. Наверное, в какой-то степени это обедняло его, но тут тоже раскрывалась воля Южина, его принципиальность, умение ставить перед собой задачи, связанные с поисками «общего тона», то есть поисками выразительных средств, характерных для Малого театра, верным рыцарем которого он был в течение всей жизни.

Путь Южина, несмотря на свой кажущийся блеск, был труден. Признание досталось ему нелегко. Пройдя через громадный цикл ролей романтического и трагического репертуара, он пробует свои силы в высокой комедии. Только тут его ждал полный триумф.

Удивительна тайна творческой индивидуальности и перевоплощения! Александр Иванович казался в жизни немножко грузным, медлительным, декоративно-

монументальным. На чуть тяжелом лице — умные, волевые глаза.

И вдруг — Репетилов! Барин-пустомеля, выхоленный с головы до пят, живущий в каком-то невероятном, бешеном ритме. И — никакой утрировки, никакого шаржа, ни в гриме, ни в поведении.

Даже такой рискованный для актера момент, как классический репетиловский выход-падение, у Южина был лишен какого бы то ни было комикования. Большой, грузный человек, падая и поднимаясь, в жизни всегда может оказаться неловким и смешным. А на сцене нечаянность падения вообще исключительно трудна и почти всегда оборачивается нарочитостью, шутовством. Южин падал виртуозно, поистине н е ч а я н н о, поднимался с удивительной легкостью, красиво и пластично. И добродушно приговаривал при этом: «Тьфу! оплошал».

От выпитого шампанского он пьян, но ровно настолько, чтобы речь и движения были легкими, свободно красивыми. У него чувственный рот лакомки, красивый бархатный голос, он искренен, глуповато-наивен и абсолютно верит, что делает большое «государственное дело».

...Оно, вот видишь, не созрело,
Нельзя же вдруг.

И в этом «нельзя же вдруг» звучала такая самозабвенная вера в значительность того, что он делает, — мол, нужно только время для осуществления чудес, которые отсюда непременно воспоследуют! Помню (потому что видела Южина — Репетилова много раз и в спектаклях, и в концертах), что он придавал этому «нельзя же вдруг» вопросительную интонацию, как бы ожидая от Чацкого подтверждения, что действительно такие дела «вдруг» не делаются.

Удивительно пластичен и выразителен был он в заключительной сцене. Расслабленный от шампанского и долгой болтовни, уже как бы отдающийся во власть собственного лакея, он с необыкновенной легкостью и грацией, бросал:

Поди, сажай меня в карету,
Вези куда-нибудь.

Ленивое, большое тело, холеные руки, одна из которых изящно и вяло держит белую перчатку, чуть подкашивающиеся ноги (не мешавшие при этом с блеском раскланиваться и подходить к ручкам

дам) — все говорило, как он устал от хлопотливо проведенного дня. Устал, не сделав ничего.

Мало того, что в этом персонаже была вся грибоедовская Москва, Южин окрашивал образ тонкой иронией по отношению к современной ему либеральной интеллигенции, которую великолепно знал. В ее кругах Южин сам числился «своим», но его зоркость, наблюдательность и трезвый склад ума позволили ему так остро «прокомментировать» Репетилова. Сколько разговоров было о том, кого Южин «задел».

Станиславский считал, что роль Репетилова требует огромного мастерства речи и это делает ее одной из самых трудных ролей во всей мировой драматургии. Признанный блеск южинской сценической речи находил для себя замечательный материал в комедии Грибоедова. Репетилов говорил отчетливо, мягко, просто и певуче, как говорили московские баре. Местами он легко, совсем легко грассировал, особенно когда произносил иностранные слова. Он будто боялся, что ему не дадут высказаться, и потому, казалось, говорил с невероятной скоростью. А между тем современники свидетельствуют, что он играл эту сцену на шесть-семь минут дольше, чем другие исполнители той же роли. Это было одним из выражений его умного художественного мастерства.

Когда Южин сыграл в «Женитьбе Фигаро», Москва валом повалила на этот спектакль. Я тоже не раз и не два видела его в этой роли. Играл он блистательно. Находчивость и ловкость Фигаро он впитал в себя так, что казалось, будто это его собственный мозг готов к ежесекундным каскадам острых, талантливых мыслей. Он словно фехтовал с противником: скромно отступал перед его ударами, но тут же веселой выдумкой укладывал его на обе лопатки под громкий смех зрительного зала. Удивительно разнообразны были его отношения с людьми. К каждому он оборачивался какой-то из сторон своего «я», как бы предназначенной специально для этого человека, а переходы и изменения были блестящи и неожиданны.

После таких ролей, как Репетилов и особенно Фигаро, я с великим удивлением смотрела на Александра Ивановича в домашней обстановке. Как может немолодой человек (ему было тогда пятьдесят два года), грузный и солидный, вдруг стрях-



Кутузов
«Двенадцатый год» А.И. Бахметьева. 1912 г.

нуть с себя возраст, как стряхивают пыль? Актерская профессия казалась мне все более удивительной и все более недоступной.

Из комедийных спектаклей Малого театра, в которых участвовал Южин, мне особенно запомнился «Стакан воды» Скриба. Актерское трио — Ермолова, Южин, Лешковская — делало «Стакан воды» неотразимым по изяществу и комедийному мастерству.

Спектакль начинался как бы представлением главного действующего лица, тайной пружины всех событий — Генри Сент Джона Болингброка: «Обо мне могут говорить все, что угодно, что Генри Сент Джон мот и вольнодумец, ум своенравный и непостоянный, задорный писака и неугомонный оратор... Со всем этим я могу согласиться... но никто не скажет, что Генри Сент Джон продал когда-нибудь свое перо или предал своего друга...».

Эту авторскую характеристику Южин — Болингброк с абсолютной точностью доносил до зрителя. Болингброк — это невысокий, крепкий, несколько тучный человек с крупными, красивыми чертами лица. Южин с редким достоинством носил придворный костюм. Умением носить костюм он вообще славился. Это был один из его ходов к создаваемому образу. В одной из его статей я нашла позже дорогие мне слова: «Необычайно противна на сцене — для меня по крайней мере и для лучших артистов, которых я знал и с кем я работал,— попытка актера в роли исказить свой голос всякими писками и понижениями, а свои черты, свою фигуру — невероятными наклейками, толщинками и т.п. Сцена дает так много средств для того, чтобы актер мог гримом и костюмом, жестом и интонацией помочь своей главной задаче — жить жизнью не своею, а изображаемого лица... Нужны ли при этом перерождении всякие голосовые изменения или фунтовые наклейки из волос и ваты?»[2]

Ощущение внутренней необходимости, стремление создать образ из себя самого, из своего духа и тела позволяли Южину, почти не меняя себя внешне, становиться на сцене тем человеком, которого имел в виду автор. С костюмом он сживался, сливался, тот диктовал ему

[2] Филиппов В.А. Актер Южин. М.; Л., ВТО. 1941. С. 60.



Лешковская Е.К.

определенную пластику. Костюм изнеженного придворного фата Болингброка Южин носил с достоинством и удивительной грацией.

Сейчас я понимаю, что Южин великолепно владел секретом жанра. Быстрый темп речи, неожиданные контрастные ходы в Болингброке были совсем иными, чем в Фигаро или Репетилове. В интонационной характеристике он шел всегда от характера, от автора, от общего стиля эпохи.

Вот его первая встреча с герцогиней Мальборо — представительницей могущественнейшей парламентской партии, фактической королевой страны.

Герцогиня Мальборо — Лешковская была дерзка и умна, интриганка высокого класса. Она надевала маску почтительной придворной дамы перед Ермоловой — королевой, шипела, когда в опасной борьбе побеждал Южин — Болингброк, превращалась в прелестную обольстительницу при встрече с Мешемом. В первой своей встрече с Мальборо Болингброк ставит ей условие: если герцогиня не допустит юную Абигайль ко двору, он разоблачит ее в газетах. Но он готов навсегда забыть смешной анекдот о герцогине, конечно, если она выполнит его просьбу. Просьба звучит как приказ и вместе с тем как первый удар рапиры хорошего фехтовальщика. Но когда противница ловко парирует удар и наносит ответный, Южин не унывает, наоборот, он, радуется: «Хорошо сыграно, ей-богу! Настоящая хорошая война!». Его смех так добродушен и заразителен, что зритель тоже смеется, отдавая дань уму Болингброка и его умению оценить достоинства противницы.

Но когда дело касается интересов государства, Болингброк становится страстным оратором, политиком высокого класса. Сколько энергии вкладывал он в разговор с королевой, когда надо было убедить ее предотвратить войну с Францией!

Бесхарактерную королеву, легкомысленную, неумную, да к тому же еще и влюбчивую, Ермолова играла с удивительно мягким юмором и таким точным ощущением стиля пьесы, будто всю жизнь была комедийной актрисой. Глубина ермоловского восприятия сказалась, может быть, только в том, что в комедийном образе легкой тенью просвечивали женское одиночество, жажда счастья, доступного другим,

обыкновенным женщинам. И эта почти драматическая краска не разрывала тонкой ткани скрибовского образа. Но, несмотря на обаяние Ермоловой, темперамент, ум и изящество Лешковской, все-таки основной фигурой, магом и волшебником спектакля был Южин — Болингброк...

Попав через несколько лет в студию Михаила Чехова, а потом в Художественный театр, я увлеклась другим искусством, несколько иным пониманием сценической правды. Но Южин навсегда остался в моем представлении великим реалистическим актером и мудрым театральным деятелем. Уже «свихнувшаяся» на чеховской студии, я однажды с увлечением принялась рассказывать ему о том, как мы работаем, о «четвертой стене» и т. д. Рассказы мои были явно наивными, Южин слушал с умной, ласковой насмешкой, а потом заговорил о публике — о том, какой это великий стимул для актера. О какой «четвертой стене» можно говорить, когда без публики, без контакта с ней нет театра?

Мы, конечно, не поняли друг друга, да я тогда и не могла толком ничего объяснить и защитить. А в руках Южина был огромнейший опыт великолепного актера, своя большая правда...

1966

Павел Марков

ЮЖИН

Южину было двадцать пять лет, когда он в первый раз выступил на сцене Малого театра. Он играл Чацкого, и его партнерами были Ермолова — Софья и Самарин — Фамусов. С этого дня — 30 августа 1882 года — он вошел в Малый театр и не покидал его до своей болезни и смерти.

Восьмидесятые годы в Малом театре совпали со своеобразным временем «бури и натиска» — возрождения трагедии и романтизма. Демократическая интеллигенция видела в творчестве Шиллера и Гюго непосредственный отклик на свой протест. Еще за несколько лет до первых дебютов Южина выступления Ермоловой в «Овечьем источнике» дали повод для демонстраций, превращавших скромный зал театра в арену политического восторга и негодования. В годы реакции романтизм играл прогрессивную роль. Южин отвечал романтическому течению всем своим внутренним обликом.

Робкий дебютант, взволнованно игравший Чацкого, быстро и уверенно занял одно из ведущих положений в театре и впоследствии стал его первым актером и руководителем. Это случилось не только в силу актерских качеств Южина, но и в силу его крепкой воли и отчетливости художественных воззрений. Он никогда не оставался в рамках чистого актерства — актерское дело связывалось с его общественной позицией.

Не случайно Южин наряду с Ермоловой был предметом восторженного увлечения студенчества и был так тесно связан с Московским университетом.

Через защищаемый Южиным репертуар Шиллера, Шекспира и Гюго в театр переплескивалось то, что глухо и настойчиво бурлило в современном обществе. Оно с радостью ловило намеки на проповедь общечеловеческих начал свободы и красоты. Призыв к протесту облекался в отвлеченные и обобщенные формы. Такова была эпоха: на сцене либерализму соответствовало утверждение вековых духовных ценностей, безжалостно попираемых монархическим государством.

Южин более других отвечал этим чувствованиям, его имя свя-





Южин А.И.

зано с рядом побед над цензурой, утверждением на театре ранее запрещенных трагедий Гюго. В среде современной ему интеллигенции он достойно боролся с реакцией и много способствовал тому, что Малый театр стал в центре общественной жизни. Горделивое прозвище Малого театра — «второй Московский университет» — во многом завоевано и поддержано Южиным. Драматург, литератор и актер, он возвысил профессию актера до подлинного гражданского служения. Происходя из аристократического рода, материально обеспеченный, он тем не менее благоговейно принял звание актера Малого театра как большое общественное и художественное обязательство. Сейчас, когда содержание программы Южина давно выполнено, не может быть забыта его историческая заслуга перед русским театром. Южин, более чем какой-либо другой актер, утвердил принципиальную позицию актера как гражданина и театра как убедительного общественного фактора.

Южину много помогала его литературная деятельность. Теоретически он защищал «театр человека во всем разнообразии его индивидуальных глубин, во всей неизмеримости его духовных взлетов и падений, его героизма и пошлости, его фантазии и реального быта». Театр был ему дорог, потому что «народ во всем разнообразии наций, профессий, уровня культуры, социального положения... кровно и неотрывно близок» театру. Он видел «великий смысл русского драматического театра... в его глубоком проникновении в окружающую его жизнь и в полном восприятии ее в себя». «Деятели русской сцены сами были костью от кости, плотью от плоти ста пятидесяти миллионов людей, объединенных государством». В Малом театре он находил «отражение всей сознательной и подсознательной жизни страны, мыслей и чувств высших представителей русской культуры, страданий, надежд и борьбы широких масс русского люда». Защищая Малый театр от сыпавшихся на него нападок в годы предреволюционной реакции, он объяснял явное для всех снижение театра общим понижением литературного творчества, так как, по его мнению, театр только тогда силен своими драматургами и актерами, когда «сильна творческая высота народного гения».

Его общественная позиция представляла смесь либерализма с

индивидуально воспринятым народничеством. Той же позиции придерживался он в своей драматургии. Некоторые из его пьес, как бы непонятна ни была для нас столь суровая по отношению к ним мера, подпали под цензурный запрет («Сергей Сатилов» и «Дочь века»). В других он согласно своим теоретическим взглядам давал порой преувеличенно сатирическое, а порой объективно бытовое изображение жизни деловых и интеллигентских кругов, облекая его в стройную драматургическую форму и пытаясь найти наиболее типические черты; он защищал в этих пьесах те же неизменные начала правды и добра, силы и яркости, которыми он увлекался в романтизме и которые наблюдал в «нашем народе» более, чем где-либо на Западе.

Этот, порою отвлеченно воспринятый народ Южин любил со всей силой; если бы он почувствовал, что театр обращается только в «игрушечное развлечение», он, вероятно, решительно отказался бы от аплодисментов и славы, а он дорого ценил вызовы зрительного зала и весь пленительный для актера шум успеха. Он был театральным человеком до мозга костей, он мыслил и жил театром, и в то же время сценическое искусство было освящено для него другими, более высокими принципами. Вероятно, он не знал народа близко и хорошо (нельзя себе и представить этого блестящего актера в роли крестьянина или рабочего), но он ощущал его и крепко в него верил. Он верил также в особое призвание Малого театра и налагал обязательство принять эту веру на любого человека, вступающего в этот исторический храм сцены, наполненный призраками давно ушедших актеров и гением его современников. С Ермоловой его сближало желание не только показать зрителю ранее незнакомый образ, но и поднять зрителя, повести его за собой, зажечь в нем ответный огонь, подобный тому, какой волевой и сильный Южин находит *для себя* в романтических трагедиях и в высокой комедии. Он считал театр местом не только великих идей, но и возбужденных страстей и полнокровных чувств.

Южин быстро нащупал точки соприкосновения с Советской властью. Он был слишком честен, чтобы не понять всего значения, которое придавало театру правительство. И этот человек, привыкший

встречать в качестве управляющих театрами чиновников в расшитых мундирах и не удивлявшийся бесчисленным рапортам и распоряжениям, регулировавшим творчество актеров императорских театров, был удовлетворен и горд, когда встретился с народным комиссаром Луначарским и с категорическим взглядом на театр как на одно из важных звеньев социалистической культуры. Он увидел почетную роль театра в социалистическом строе и без приспособленчества, без лживого и ненужного подкрашивания принял на себя охрану искусства, которому служил в Малом театре, и передал его народу.

Южин не изменил своим эстетическим воззрениям. Он видел, что Малый театр становится театром народным и для народа, и если он и оказывался порой в тупике перед сложностью теории классовой борьбы, то он не оспаривал ее, а уступал величию фактов и важности выдвинутых революцией идей. Таким приняла его революция. Южин не обманул оказанного ему доверия. Он мог многого не понять в революции, но делал все, что было в пределах его сил и взглядов для содействия ей, и в момент организации Ассоциации академических театров стал одним из лидеров, поддерживавших традиционное искусство как основу искусства будущего. Он выдерживал разрушительную полемику, которую вели сторонники «левого фронта», и защищал свои позиции до конца. Он, конечно, ясно сознавал, что в Малом театре далеко не все благополучно и что его традициям грозит опасность не только со стороны критиков — конструктивистов и эстетов, но и изнутри театра, где порою традицию сменяла гнилая рутина и где порою необходимость учиться у великих актеров сводилась практически к подражанию им и к слепому перепеву старых положений и приемов. Но ему было первоначально не до этих противоречий. Он не соглашался с нападками критиков, даже если они и делались с академических позиций. В годы гражданской войны он считал для себя недопустимым выдвигать иные цели, кроме охраны Малого театра для народа. Южин хотел донести до новых поколений нерастраченным то культурное наследие, которое заключалось в Малом театре.

Он сознательно закрывал глаза на его недостатки и на грозные процессы, в нем происходившие. Как



Макбет
«Макбет» У. Шекспира. 1914 г.

Леди Макбет – Н.А. Смирнова
«Макбет» У. Шекспира. 1914 г.



отец защищает любимое дитя, так он защищал Малый театр со всеми его пороками, все во имя того же великого зерна реализма, одушевлявшего Малый театр. Отсюда вытекали и противоречия его административной деятельности. Причина его противоречий была не мелкая личная заинтересованность, а глубокая принципиальность. Он считал искусство призванным служить высоким целям, и он уже видел спасение и возрождение театра в приходе народа, о котором он мечтал и с которым ранее не встречался. Поставленную себе цель он выполнил последовательно и ригористично, со свойственным ему упорством.

И действительно, в годы революции его вера в народ и в общественное назначение театра не была поколеблена. Встретившись с народом, он не отвернулся от него, подобно многим из его прежних друзей — либералов и народников. Он не ужасался и не проклинал — он работал и помогал.

В этом невысоком здоровом человеке, с четырехугольным крепким телом, с глядящим на нас со старых фотографий упрямым и умным лицом заключалась крепкая воля: она сделала его гибким организатором то распадающейся, то вновь сплачивающейся труппы Малого театра. Его воззрения, проверенные на опыте восьмидесятых годов, были воззрениями Малого театра, и сорок пять лет его театральной жизни (1882–1927) стали днями этого театра. Его жизнь слилась с любимым им театром, годы его упадка он переживал страстно и болезненно, но так же страстно он верил в Малый театр, как в «высший тип театра и центр, куда посылал народный творческий взлет выразителей своих дум и стремлений и своего гения, выразителей, которые вековым упорным трудом и тяжкой борьбой служили тому, кто их послал на большое дело, не порывая с ними связи ни на миг».

Стремясь в предреволюционные годы отобразить современность в репертуаре Малого театра, он объяснял появление авторов, которые не имели сил и дарований раскрыть ее, «временным понижением уровня творческой продуктивности страны», верно констатируя подлинное место Рышковых в художественной жизни.

Но при нем впервые проникли на императорскую сцену Леонид Андреев, Оскар Уайльд, Бернард Шоу. Тем неуклоннее он вел ли-

нию трагического и романтического театра. Он бросал в современный ему, уже уходящий от пафоса театр свою романтическую убежденность и пронизывал его своей верой: романтизм борьбы и протеста — преимущественно романтизм бунтующей мысли — были его творческими позициями.

Южин настойчиво работал над своими актерскими данными, чтобы занять и закрепить завоеванное им место на русской сцене. Актер высокой культуры, он достиг первостепенного мастерства на выбранном им пути. Когда пытаешься определить актерский облик Южина, в воспоминаниях проходят: Южин, который блестяще ведет диалог и иронически играет комедию; Южин, создавший ограниченного, по-своему неглупого Фамусова; Южин, играющий честолюбие Макбета, ревность Отелло, властолюбие Ричарда; или Южин, раскрывающий Оливера Кромвеля. И тогда актер Южин представляется беспощадным логиком, развертывающим с неотразимой и последовательной убедительностью заложенные в роли качества.

Он более всего любил людей рока, борцов с судьбой. Взгляд Южина был холоден, лицо — спокойно, движения — скупы, походка — мерная и ровная. Но скупость Южина — скупость твердой воли; его холод — холод дерзающей мысли; его мужественность — мужественность дорогих Южину образов Шиллера и Гюго. На всем его торжественном сценическом облике лежала печать русского классического театра, и невольно вспоминались предания о Каратыгине, когда вы смотрели расчетливую и уверенно-умную игру Южина. Она не приносила с собой вихря чувств, никогда ее рассчитанная форма не ломалась внезапным взрывом нахлынувших страстей, но в игре Южина был свой упорный и чистый пафос — пафос воли и мысли.

Трагедия влекла его неудержимо. Гюго, Шиллер и Шекспир — его любимые авторы. Он не знал драматургов выше их по идейной значительности и театральной увлекательности. Играть трагедию для Южина значило выполнять ту общественно-художественную задачу, к которой он считал себя призванным. И вместе с тем эти авторы касались как раз тех областей, которые не были до конца доступны Южину-актеру. Он понимал их,

может быть, более, чем какой-либо другой актер. Но понять еще не значит суметь воплотить. Он до конца их разгадывал, он шел за ними по самым запутанным путям их переживаний; казалось, для него не оставалось тайны и загадки в образе. Он готов был воспринять в себя и Кориолана, и Гамлета, и Макбета, и Отелло. И все-таки между Южиным и этими людьми всегда оставалось нечто, что мешало зрителю поверить в окончательную подлинность появившегося перед ним Отелло и борющегося Макбета. Южин умно, тонко, во всеоружии сценической техники, с остротой, недоступной лучшим толкователям Шекспира, комментировал шекспировские образы, но только комментировал. Он безоговорочно верил в них и все-таки оставался только первоклассным актером, демонстрирующим героические облики людей иных времен и народов. Это было немало, в особенности в дни декаданса и рышковского репертуара. Южин показывал их зрителю скупо, жестко, мощно. Он был величествен и живописен, когда в кремовой мантии стоял перед сенатом в «Отелло»; он был уродлив и цинически груб, когда исполнял Ричарда III; он был горделиво суров, произнося монологи Макбета и подчеркивая эффектность речи сжатыми жестами. Проследив линию их переживаний, он сводил ее к одному зерну, и этим зерном неизменно были воля и сила, сила и воля, и им подчинял он свой блестящий сценический комментарий. И зритель неизменно оставался благодарен Южину, который обращался к нему со словами Шекспира, а не Рышкова. Так он играл достойно и значительно трагедию, не став трагическим актером.

Сентиментальность не входила в гамму чувств, которыми он владел. Он редко жалел своих героев и не звал зрителя оплакивать их печальную судьбу. Он не знал неврастенической дрожи, и ему была противна сценическая истерия, которой так часто заражали зрительный зал актеры и актрисы новейших неврастенических амплуа. Более того, он презирал всякую дряблость, распущенность и нерешительность. Таких людей он никогда не мог бы изобразить на сцене. Это было бы для него не столько бесцельно, сколько откровенно скучно. Вряд ли можно его представить исполнителем персонажей не только Леонида Ан-





«Старый закал» А.И. Сумбатова. 1914 г. Декорация

древева, но даже Чехова. Он пренебрегал полутонами. Когда незадолго до революции он участвовал в пьесе «Огненное кольцо», поставленной Комиссаржевским в тихих темпах и на неслышном уюте, он разрушил все хитросплетения режиссера своей активностью, и не то писатель, не то адвокат, которого он играл, стал фигурой гораздо более решительной, чем это мыслилось автору и режиссеру.

В одном лишь случае он побеждал свою категоричность и подчинялся приемам так называемой новой драмы, а именно — когда соприкасался с западной или современной ему русской драматургией, проникнутой скептицизмом. С какой уничтожающей иронией он показывал усталых и переставших верить, но всегда умных и насмешливых людей! Тогда в его глазах, во всем облике, в медлительности движений сквозило утомленное знание жизни. Удивительно, что этот актер, открывший в романтической трагедии пафос веры и силы, переходя к современным пьесам, предпочитал неверие и горечь все понявшего и изведавшего человека. Персонажи его поздних лет как будто вкусили от жизни все, что хотели, и, насытившись, не испытали удовлетворения. Холод отрицания окутывал этих людей, как будто Южин, может быть, независимо от себя, произносил решающий и окончательный приговор цивилизации, которая обманула ранние мечты его романтических героев. Замечательно и то, что, играя людей, борющихся за идею — ученого в «Светочах» Батайля или писателя Острогина в своей же пьесе «Ночной туман», — он рисовал их крушение, их поражение, а не победу. В окружающем его буржуазном мире он не находил излюбленных им духовных ценностей.

Так совершился переход в ту область, в которой он был несравним и до конца виртуозен, — в область комедии, сверкающей острым диалогом. Фигаро, виконт Болингброк в «Стакане воды», Телятев в «Бешеных деньгах», бесчисленное количество ролей в современных переводных и русских пьесах обнаруживали его пленительное мастерство сценического слова. В Фамусове он передавал не только внутренний смысл, но и ритмическую природу грибоедовской речи. Казалось, его роли можно было порою больше слушать, чем смотреть. Южин ранил словом и презритель-



Царь Иван Васильевич Грозный
«Василиса Мелентьева» А.Н. Островского, С.А. Гедеонова. 1914 г.

но отражал насмешку, он был ядовит, колюч, едок.

Он вообще не был в состоянии играть «глупых» людей. Он чудесно играл комедию отцветающей жизни и отошедшей молодости. Воплощаемые им персонажи трезво смотрели в лицо действительности, они не обольщались своим будущим и обретали самозащиту в скепсисе и иронии. Они были очень индивидуальны и различны, эти герои Южина. Здесь был и Телятев из «Бешеных денег» — жизнелюбец, легко и не задумываясь идущий по жизни, обративший ее в повод к веселью и смеху и принципиально отрицающий ее серьезность; здесь был и виконт Болингброк — дипломат, хитрый царедворец, обративший действительность в игру ума и дипломатического гения; здесь был и Фигаро из комедии Бомарше. Для Южина ключ к Фигаро заключался в обвинительном монологе пятого акта, неизменно сопровождавшемся в его исполнении аплодисментами зрительного зала; Южин исчерпывающе раскрывал весь яд отношения Фигаро к обществу и графу Альмавива; его Фигаро был опасным и значительным противником, Фигаро побеждал графа умом, тонкостью, расчетом, и «севильский цирюльник» смело возвышался над коррехидором Андалузии. Наконец, была целая серия пьес, которые Южин играл с Лешковской. Их дуэт был одним из самых обаятельных сценических соединений. Этот блистательный дуэт, повторявшийся из года в год, преимущественно на материале малозначительных западных пьес, как «Дебют Венеры» и «На полпути», был проникнут задумчивым и дразнящим лиризмом. Оба его участника отнюдь не были лирическими по природе актерами. Горечь и насмешка, страдание и нежность переплетались в них в сложное и волнующее единство. Тема их дуэтов — поздняя любовь, неустроенная судьба, страсти, скованные буржуазными законами и приглушенные буржуазной моралью. Повесть не нашедших себя в жизни людей и незавершенных встреч протекала внешне в тонах «салонной комедии», но за отточенным мастерством Лешковской и Южина всегда оставался осадок грусти и разочарования, за уничтожающими репликами и за столкновением диалога проглядывали когда-то бушевавшие и теперь похороненные чувства; парадоксальные комедии

становились утомленно-печальными, и не раз Лешковская переводила их на момент в ярко драматический план, а Южин поднимал их до высокой типичности.

Может быть, самой сильной его ролью в последние годы был Фамусов. Он играл его непохоже на остальных знаменитых исполнителей этой роли — Давыдова, Ленского, Рыбакова, Станиславского. В нем не было водевильной легкости Давыдова, барственности Рыбакова, монументальной характерности Станиславского. Южин играл уверенного в своей морали — в морали «грибоедовской Москвы» — чиновного москвича: ничего противоречащего этой морали не проникало в его сознание; на каждый случай жизни он имел готовое правило и готовый ответ; он был хитер и своенравен; он по-своему любил дочь, по-своему вел дела — в тех рамках, которых требовало общество. Исполнение было строго и сатирически остро, роль лилась внешне легко, с обычным комедийным мастерством и с не меньшим мастерством чтения стиха.

В Южине сосредоточились десятилетия актерской культуры. Упорный рыцарь своего знамени, Южин утверждал на сцене важность духовных ценностей — в своем актерстве, в своей драматургии, в общественной деятельности. Неизменно верный себе, хранящий на себе печать романтических бурь Малого театра, Южин встретил революцию так же чисто и благородно, как чиста была его театральная жизнь. Взяв на себя задачу охраны Малого театра, осторожно оберегая традицию, он помогал современности силой своего искусства. Он был из числа лучших интеллигентов, тех, которые полностью отдали революции сохраненное ими наследство культуры. В защите этого наследства он был откровенен и мужествен. Работая с революцией, в принятых на себя границах он не ломал себя, и революция не требовала от него того, чего он не мог ей дать. Это был почетный союз, и он достойно завершил полно и исчерпывающе прожитую жизнь большого актера и большого человека.

1939

Мария Богуславская

ВОСПОМИНАНИЯ

...Немало книг, огромное количество статей написано об Александре Ивановиче. Имя его постоянно встречается в мемуарах современников. Но ушли из жизни уже почти все его соратники, друзья, родные; людей, знавших его в повседневной жизни, осталась горсточка. А мне с ранних лет выпало огромное счастье быть членом семьи Александра Ивановича. Моя мать, Екатерина Ивановна Сумбатова-Богуславская, овдовев, переехала по желанию своего старшего брата в Москву. На одном этаже со своей квартирой в бывшем Большом Палашевском переулке Александр Иванович снял вторую, прорубил между ними капитальные стены и, устраивая сестру на новом месте, сказал: «Будем жить одной семьей, детей у нас с женой нет, станем втроем воспитывать общую дочку. А если вы, моя жена и сестра, не уживетесь, что же делать, закроем соединяющие квартиры двери и будем ходить друг к другу в гости». К счастью, Мария Николаевна и Екатерина Ивановна не только ужились, но и до конца жизни прожили вместе в полном согласии, взаимном уважении и любви.

Летние месяцы семья проводила в усадьбе Покровское, Александр Иванович приезжал туда несколько позднее, после гастролей или из заграничной поездки. В своей книге «Память сердца» Н.А. Луначарская-Розенель называет Александра Ивановича «помещиком». Вряд ли можно считать это соответствующим действительности. От родового поместья Сумбатовых Телети после длительной тяжбы остались крохи, переданные братьями в приданое сестре. Что же касается Покровского, то оно принадлежало жене Александра Ивановича, Марии Николаевне, и представляло собой всего-навсего усадьбу с небольшим клочком земли. Оно не только не приносило дохода, но требовало постоянных денежных вложений из заработков Александра Ивановича. В этот глухой уголок черноземной полосы, расположенный почти в сорока верстах от ближайшей станции железной дороги, летом к Сумбатовым всегда съезжались гости. Живали там всей семьей Ленские, Немировичи-



Южин А.И. дома, у себя в кабинете

Данченко, вдова и дети неофициального по своей «неблагонадежности» редактора «Русской мысли» В.А. Гольцева, А.А. Остужев с женой, артист Александринского театра и друг детства Александра Ивановича М.Е. Дарский и многие другие друзья и родственники. Одно лето провела там В.Н. Пашенная, с которой в тот год Александр Иванович проходил роль Марии Стюарт.

Александру Ивановичу нравилось, когда вокруг него было оживленно. Но сам он с гостями общался лишь в часы отдыха. С утра и до обеда, после небольшой прогулки «для моциона», он работал у себя в кабинете либо над очередной пьесой, либо над репертуарным планом будущего сезона и распределением ролей с учетом введенной им системы дублеров. Под руками у него всегда бывал солидный запас писчей бумаги и всевозможных письменных принадлежностей, до которых он был большой охотник.

После обеда и краткого отдыха, если позволяла погода, играли в теннис, а когда темнело, совершали небольшую прогулку по полевой дороге к лесу.

Несколько случаев, запомнившихся с детства, вселили в меня убеждение в абсолютном бесстрашии Александра Ивановича. Однажды сорвавшийся с цепи бык выбежал на теннисную площадку. Все бросились в кусты, и только Александр Иванович остался стоять на месте, угрожающе подняв теннисную ракетку. Позднее я убедилась, что и у него была своя «Ахиллесова пята» — он не переносил высоты и смертельно боялся... мышей.

По вечерам в Покровском играли в карты — от винта и до подкидного дурачка в зависимости от квалификации партнеров, но чаще читали вслух. Обычно это было прерогативой Марии Николаевны — читала она превосходно — но иной раз брался за книгу и Александр Иванович. Чаще всего он обращался к пьесам Шекспира. Однажды, читая его хроники, вычертил для удобства слушателей родословное древо Ланкастеров и Йорков.

Зимой в Москве жизнь текла по-иному. Начинался сезон в Малом театре, и дома Александр Иванович бывал главным образом по утрам и в обеденное время перед спектаклем. Утренний кофе он всегда пил в постели, просматривая

в это время кипу газет, в отличие от А.П. Ленского, принципиально никогда не читавшего рецензий. Одетый, Александр Иванович выходил в переднюю, заворачивался в огромную ильковую шубу и уезжал на весь день до обеда. Исключение он допускал только, если вечером ему предстояло играть трагедию. Тогда он откладывал по возможности дела, целый день лежал и до спектакля ничего не ел, только пил крепкий черный кофе. «Надо освободить диафрагму», — говорил он.

К пяти часам Александр Иванович обычно возвращался домой, и все, кому было нужно или хотелось повидать его, приглашались к обеду. Чаще других бывали председатель литературно-театрального комитета Н.В. Давыдов, профессора Н.Н. Баженов и А.Б. Фохт, критик Н.Е. Эфрос, наезжавшие в Москву Ш.Н. Дадиани, П.П. Гнедич, И.Н. Потапенко, ученик Александра Ивановича по филармонии Ю.М. Юрьев, братья Адельгеймы, друг семьи Л.Н. Толстого М.А. Стахович, приложивший в свое время много усилий, чтобы получить для Малого театра экземпляр «Живого трупа». Застольные беседы были интересны, обед длился долго, и не всегда удавалось Александру Ивановичу отдохнуть перед спектаклем. После театра он обычно ездил в Литературно-художественный кружок или в какой-либо клуб и возвращался домой поздно. У В.В. Вересаева описан вечер в Литературно-художественном кружке, когда Александр Иванович сначала выиграл, а затем тут же проиграл огромную для себя сумму — сто тысяч рублей, а, проиграв, «барственным жестом провел рукой по лбу и спокойно-небрежным голосом сказал: «Ну, а теперь пойдем пить красное вино»[1]. Но надо сказать, что, хотя играл Александр Иванович крупно, проигрыш не отражался ни на его настроении, ни на бюджете семьи. Догадываться можно было только по тому, что он переставал ездить в клуб и ночами упорно работал в своем кабинете.

Летом 1912 года Сумбатовы праздновали свою серебряную свадьбу. В подарок от мужа Мария Николаевна получила медальон с надписью на обороте, которой, думается, могли бы позавидовать многие жены: «Если я стал сравнительно хорошим акте-

[1] Вересаев В.В. Московский литературно-художественный кружок. Воспоминания. М.; ОГИЗ, 1946.

ром, сравнительно хорошим писателем и остался сравнительно хорошим человеком, я обязан тебе, моя Маня». Медальон был невелик, и, чтобы выгравировать длинную надпись на его обороте, Александр Иванович написал ее текст своим так называемым «бисерным» почерком. Вообще же он писал и крупно и мелко, наверное по настроению или по необходимости, но всегда разборчиво, пользуясь очень тонкими перьями. У меня хранится его фотография размером с открытку, где на стоячем крахмальном воротничке он уместил 5 слов: «Моей бесценной Мульке — дядя Шура».

В зиму того же года старый дом в Покровском сгорел. Собственноручно, без помощи архитектора, Александр Иванович вычертил план нового дома, на котором было показано даже какой мебели где стоять. Набрасывая план, Александр Иванович, видимо, вспоминал архитектуру старого Тбилиси: дом, хотя и одноэтажный, имел вместо традиционных балконов, 4 большие террасы. В этом доме он писал свою предпоследнюю пьесу «Ночной туман» и там же впервые читал ее вслух. На этом чтении присутствовать мне не довелось.

Александр Иванович всегда внимательно следил за кругом моего чтения, но никогда ничего не запрещал, а только советовал, говоря: «Это для тебя еще рано: не поймешь, покажется скучным и уже к этой книге никогда не вернешься. Или, того хуже, будешь пропускать не интересные тебе в твоем возрасте места и полного впечатления от задуманного автором не получишь. Займись-ка лучше пока языками — читать книги в подлиннике — истинное наслаждение!»

Ненавязчиво, не поучая, он постепенно готовил меня к жизни. Вспоминается один эпизод. Зимний вечер. Пора обедать, а мама с тетей Марусей запаздывают. Мы с Александром Ивановичем ждем их и, заслышав звонок, выходим в переднюю. Но в дверях не они, а один известный в то время артист, собиравшийся переходить в Малый театр. Не принять его было неудобно, но, очевидно, чтобы беседа не затянулась, Александр Иванович, пригласив гостя в кабинет, взял меня с собой. А на другой день вошел ко мне в комнату с большой коробкой конфет в руках.

— Это тебе от вчерашнего гостя, — сказал он, — а я отдарил

его коробкой лучших сигар. Запомни: никогда не принимай подарков от людей, в чем-то от тебя зависящих, и сама не дари. Это унижает и того, кто дает, и того, кто берет.

Александр Иванович очень ценил в человеке чувство юмора и сам любил иной раз подшутить над окружающими. Особенно ему нравилось поддразнивать сестру, которая бурно на это реагировала и начинала его отчитывать, как правило, переходя при этом на грузинский язык. Большой друг нашего дома С.В. Лысцева-Гольцева вспоминала об этом так: «... иногда Екатерина Ивановна, эта добрейшая женщина, обыкновенно исполнявшая беспрекословно все желания Александра Ивановича, даже прикрикивала на него — вскипала ее грузинская кровь. В таких случаях он не возражал ей ни слова, только губы его слегка подергивались, и он с трудом удерживался, чтобы не расхохотаться».

Ее сына, В.В. Гольцева, вдумчивого и серьезного не по годам мальчика, Александр Иванович шутливо звал «почтеннейший Витя Витич». Впоследствии литературовед и критик В.В. Гольцев, страстный пропагандист переводов на русский язык лучших образцов грузинской поэзии, не раз повторял: «Грузию я полюбил с детства в доме Сумбатовых».

В часы досуга Александр Иванович иногда рассказывал о своем раннем детстве. Вспоминал, как они с братом наперегонки с собаками травили зайцев. С особым чувством говорил о своей матери, привившей ему с детства страсть к романтической литературе. Но любви к классической музыке он от нее не унаследовал. Любимой оперой Александра Ивановича была «Травиата». «Никто не умел так передать в музыке страдания женской души, как Верди», — говорил он.

Первая мировая война застала Александра Ивановича в Испании. В тот год он раньше обычного уехал из деревни, а мы, вернувшись в Москву, застали в квартире перемены: свой кабинет и еще одну комнату Александр Иванович отдал под выздоравливающих раненых солдат, которым уже не хватало мест в лазаретах. Не было, пожалуй, тогда ни одного концерта в пользу раненых, в котором Александр Иванович безотказно не принимал бы участия. Читал он главным образом «Клермонтский собор» и «Василия Шибанова». Успевал изред-

ка бывать и в лазарете, открытом Обществом грузин в Москве для раненых, совсем или почти не говоривших по-русски. Заведовала им моя мать, а Александр Иванович устраивал там вокальные концерты, на которых чаще других выступал известный певец Большого театра С.И. Мигай.

Седьмой день Великой Октябрьской социалистической революции. Еще слышны одиночные выстрелы, на улицах почти пусто, телефон не работает. Не помню, откуда к нам дошли вести, что Малый театр занят неизвестной воинской частью, костюмерные разграблены. Александр Иванович поспешил туда, удержать его было нельзя. Из окна углового кабинета мы с тревогой следили за его медленно удалявшейся по переулку фигурой. А на углу стоял и трясся то ли от холода, то ли от страха совсем молоденький солдат.

Вернулся Александр Иванович поздно вечером, когда мы уже отчаивались его увидеть. Он рассказал о потрясении, испытанном им при виде хаоса, царившего в здании Малого театра, о том, как он заявил протест, был арестован и препровожден под конвоем в здание Моссовета (небезынтересно отметить, что спустя два года он входил в это же здание в качестве депутата от профсоюза работников искусств, его мандат хранится ныне в Музее истории и реконструкции г. Москвы), просидел там до вечера и был отпущен, получив заверение, что здание театра будет освобождено и театр сможет возобновить работу.

Спектакли были возобновлены. Александр Иванович был настолько занят делами театра, что зачастую не успевал зайти домой пообедать. Еду мы носили ему в театр, чаще всего это выпадало на мою долю. На полухолодных отопительных батареях в его гримуборной я еле-еле разогревала суп из конины или из селедочных голов и какую-нибудь кашу. Александр Иванович наспех проглатывал немудреную пищу, чтобы успеть хоть немного вздремнуть перед спектаклем. А играл он в те годы такие роли, как Посадник, Ричард III, Шейлок, Фамусов.

Не раз спрашивали меня о том, как готовил Александр Иванович свои роли. Ответить на этот вопрос трудно, в процессе работы своими мыслями он ни с кем не делился, хотя пьесу всегда имел при себе. И только перед началом генераль-



Болингброк
«Стакан воды» Э. Скриба. 1915 г.

ных репетиций ночами учил роли с Марией Николаевной. Она подавала ему реплики — прозу он учил нелегко. И только уже после генеральной репетиции начиналось домашнее обсуждение спектакля.

На сцене я впервые увидела Александра Ивановича в роли Фигаро. И пленил он меня настолько, что, разыгрывая эту пьесу по памяти с другими детьми, я никому не уступила этой роли и сыграла ее сама. Узнав об этом, Александр Иванович подарил мне свою фотографию в этой роли с надписью: «Моему сопернику в роли Фигаро — Мульке в знак уважения к ее таланту». А спустя пять лет это не помешало ему взять с меня слово никогда даже не мечтать о сцене. «Сценический путь тяжел, — говорил Александр Иванович, — он требует постоянных жертв, борьбы и особенно труден для женщины, разумеется, если у нее нет выдающихся способностей, в тебе же я их не вижу, а гордости хоть отбавляй!»

Мне довелось видеть Александра Ивановича, разумеется, не во всех, но во всяком случае во многих его ролях последнего десятилетия его актерской жизни. Я помню его властолюбивого Макбета и патетичного Ризоора, лукаво-умного царедворца Болингброка и коварного и вместе с тем вызывающего невольное сочувствие Шейлока, задумчивого и стоящего на грани творческого увядания Острогина («Ночной туман»), пленительно-никчемного Репетилова и цинично-добродушного и такого же никчемного, но более умного Телятева, потерявшего и вновь обретшего себя Отар-бека, мудрого и стойкого сына Грузии Ананию Глаха, трагического в своем одиночестве фанатика Кромвеля, Короля («Железная стена») — символа обреченности уходящего мира, Ричарда III, Фамусова...

Одно из самых ярких впечатлений — сцена обольщения Ричардом леди Анны у гроба мужа. Упоенный победой Ричард, потирая руки и чуть приплясывая, любуется своей уродливой тенью. Губы изогнуты в злобной усмешке, торжеством и презрением горят зеленые глаза. Последние слова монолога, он хохочет, и смех его напоминает хриплое карканье ворона... Наиболее взыскательно относился Александр Иванович к роли Фамусова. С каждым спектаклем он вносил в свое исполнение что-то новое, не в общий рисунок, конечно, а в детали,



Королева — М.Н. Ермолова,
Герцогиня Мальборо — Е.К. Лешковская
«Стакан воды» Э. Скриба. 1915 г.

которые он все время оттачивал и шлифовал. И так до своего последнего выступления в этой роли...

Возвращаясь домой после спектакля, а чаще в его гримуборной в короткие часы отдыха нам иногда удавалось поговорить на более или менее серьезные темы. Меня, как и всех моих сверстников, стоявших на пороге жизни, волновали вопросы самые разнообразные, и мы жадно искали на них ответа. Но такие беседы были редки: в его гримуборную постоянно кто-нибудь заходил по тому или иному делу — все вопросы жизни театра — и художественные и административные — решались здесь, в этой сверхскромной комнатке, служившей в то время одновременно и директорским кабинетом. Не было у Александра Ивановича ни приемной, ни секретарей, не было даже приемных часов. Удивительно, как в своем возрасте, а ему было уже за шестьдесят, он выдерживал такую поистине титаническую нагрузку репетиций, спектаклей, диспутов. Не щадя сил, он защищал не только Малый театр — «сокровище своей жизни», по определению А.В. Луначарского, — но и другие академические театры. Поборники «левого фронта» в искусстве презрительно называли их «аками», в полемическом азарте нередко прибегали к этически недозволенным приемам борьбы. Но Александр Иванович неизменно оставался спокойным, выдержанным, тактичным. Только чего ему это стоило!

В те прекрасные по нравственному подъему, но тяжелые в бытовом отношении зимы Александр Иванович иногда по целым ночам писал статьи, доклады, составлял репертуарные планы, но теперь уже работал не у себя в кабинете, а в спальне — кабинет и гостиная были закрыты, так как отопить их было невозможно. В спальне удавалось поддерживать температуру до 8°, и работал он в лучшем случае при одинокой свече, в худшем — при коптилке. А это было ему трудно — немногие знали, что от рождения он почти не видел на один глаз. Поэтому всегда писал при очень ярком освещении. Ходил он в ту пору и по улице и дома в валенках, черной «венгерке» (куртке со шнурами), под нее надевал грубошерстную фуфайку. Зябла и голова, и он носил черную шелковую «академическую» шапочку. Заметно похудел. Сказывались не столько плохое

питание и физическая усталость, главным было постоянное нервное напряжение, тревога за судьбы театра, за своих старых товарищей. Тяжело болели М.Н. Ермолова и Е.К. Лешковская, нужно было налаживать в Москве жизнь и быт В.Н. Давыдова, переехавшего в Москву для работы в Малом театре. Были и тяжелые потери: скончалась от воспаления легких в своем старом нетопленом особнячке одна из величайших русских актрис О.О. Садовская, эпидемия «испанки» унесла жизнь молодого скульптора, сына А.П. Ленского, Александра Александровича.

Мучительно было для Александра Ивановича непривычное хождение пешком — извозчики исчезли, трамваи не ходили.

Когда-то над Александром Ивановичем подсмеивались, что, направляясь к Ленским, живущим в соседнем доме, он, чтобы не идти пешком, предварительно куда-либо ехал, а оттуда уже с полным правом приезжал к Ленским на извозчике. Теперь же снег на улицах не расчищался, по обочинам высились сугробы, освещения почти не было.

В то время актеры нередко играли выездные спектакли на заводах и фабриках, расположенных на тогдашних окраинах Москвы. Для этого к театру подавался трамвай, который после спектакля и развозил актеров по узловым пунктам. Однажды из такой поездки Александр Иванович вернулся далеко за полночь — трамвай по дороге испортился, и пришлось А.А. Остужеву вспомнить молодость и принять посильное участие в его ремонте. И все же с таких спектаклей Александр Иванович возвращался удовлетворенный. Не раз он повторял, что сейчас играть для нового, неискушенного и жадного до впечатлений зрителя намного приятнее, чем для пресыщенной публики дореволюционных лет, не стеснявшейся приезжать в театр с опозданием и переговариваться во время действия.

Случалось тогда, что бывал Александр Иванович и озабоченным, и усталым, но присутствия духа, бодрости не терял. Свой неисчерпаемый оптимизм, любовь к жизни он удивительно умел передавать окружающим. Молодежи было легко с ним. Никто не слышал от него столь обычной для людей пожилых ссылки на «наше время». И это вполне объяснимо: ведь вре-

мя, в которое он жил, оно-то и было его временем. В моей комнате постоянно собиралась молодежь — друзья детства, студенты Литинститута, студийцы Малого театра, и, когда Александр Иванович заходил к нам, никто не чувствовал себя стесненным, споры, разговоры не замолкали. Обладая редким даром большого личного обаяния, Александр Иванович вместе с тем умел заставлять людей думать, не болтать, а говорить, спорить, защищать свою точку зрения, работать над собой, был широк во взглядах, внимателен к людям. Единственно, чего он не терпел, если слышал от кого-нибудь слово «скучно».

— Скучно? — переспрашивал он, и в тоне его слышалось и недоумение и словно бы легкое презрение, — не понимаю, как может быть скучно, когда вокруг столько всегда нового, интересного, еще непознанного, так много прекрасных и умных книг, сколько объектов для наблюдения — ведь каждый человек, или почти каждый, бывает по-своему интересен.

Осенью 1922 года Александр Иванович праздновал сорокалетие своей сценической деятельности. В день открытия сезона все работники Малого театра — актеры, рабочие, вспомогательный состав — пришли его поздравить домой. По улице шли колонной, в дом входили группами — всем сразу в квартире было не поместиться. Александр Иванович был растроган и даже несколько непривычно смущен.

После официального чествования, состоявшегося в Большом театре, Александру Ивановичу был предоставлен длительный отпуск, и он уехал сначала в Кисловодск, а оттуда в Тбилиси. Но уже в начале февраля его срочно вызвали из отпуска по делам театра, и он вернулся в Москву. Остаток сезона и лето он так много работал, что однажды ночью у него хлынула горлом кровь. Играл он тогда в летнем театре «Измену» (Анания Глаха), «Старый закал» (Олтин) и «Стакан воды» (Болингброк). Осенью был счастлив приездом в Москву глубоко им уважаемого А.Ф. Кони. Анатолий Федорович поселился в кабинете Александра Ивановича, прожил у нас почти месяц, и их поздние беседы за чайным столом были не менее интересны, чем такие же беседы с Анатолием Васильевичем Луначарским. Конечно, надо было бы их записывать, безмерно жаль, что они не зафиксированы.



Шейлок
«Венецианский купец» У. Шекспира. 1916 г.

В 1924 году торжественно отпраздновали столетие Малого театра. Подготовка к нему стоила Александру Ивановичу огромной затраты сил и нервов. В частности, ему очень хотелось отремонтировать хотя бы фасад здания театра, но осуществить это не удалось — у молодого Советского государства средства были ограничены. На митинге, состоявшемся у театра, Александр Иванович, указывая на обветшалые стены, изрезанные трещинами, назвал последние «почетными ранами бойца». Юбилейные торжества длились несколько дней. Во время последнего вечера на банкете в Художественном театре Александр Иванович почувствовал себя плохо, и мы рано уехали. Под утро я проснулась от страшных слов: «Вставай скорее, дядя Шура умирает». Это был сильнейший приступ грудной жабы, за ним на протяжении нескольких дней последовали второй и третий. Страдания его были ужасны. Затем постепенно наступило облегчение, но врачи настоятельно рекомендовали провести длительный курс лечения в благоприятных климатических условиях, и в феврале Александр Иванович и Мария Николаевна уехали сначала в Париж, а затем, после консультации там с врачами, на Ривьеру. Письма от них приходили утешительные, казалось, болезнь отступила.

20 декабря 1925 года мы встречали их на Рижском вокзале. Поезд приходил в 7 часов утра, и для встречающих к Малому театру был подан специальный трамвай. По дороге мы видели много одиночных фигур, идущих пешком в том же направлении, к вокзалу. Поезд должен был подойти ко второму пути, и на узкую платформу всех встречающих не пустили. В вагоне, стоявшем на запасном пути, разместился оркестр. Медленно подходил поезд. Зазвучали трубы оркестра. Александр Иванович стоял на площадке спального вагона и удивленно оглядывался, не понимая, кого встречают с музыкой. Только разглядев знакомые улыбающиеся лица, он понял, что встречают его, и, сняв шапку, приветственно замахал ею.

— Наденьте, наденьте, — кричали ему, — холодно!

Но, переходя из одних объятий в другие, холода он, видимо, не почувствовал. Его окружили таким тесным кольцом, что я добралась до него только уже в здании вокзала.

Дома он нам показался сильно осунувшимся, но чувствовал себя бодро и на четвертый день приезда, когда к нам собрались гости, даже сделал со мной тур вальса. Все были удивлены: танцевать Александр Иванович и не любил и не умел, даже на сцене он этого избегал.

Радость от встречи и кажущегося выздоровления продолжалась недолго. Вскоре Александр Иванович сильно простудился, выступая в филиале Малого театра, и заболел тяжелым воспалением легких. Не буду останавливаться на описании этой тяжелой болезни — приводимые выше воспоминания д-ра Напалкова дают о ней очень точное представление. Вспомню только его слова в ночь, которую консилиум лучших московских врачей считал для Александра Ивановича последней. «Две жизни прожить не дано никому, — сказал он, — я свое прожил и смерти не боюсь». Мрачные прогнозы, к счастью, не оправдались, и медленно, очень медленно силы Александра Ивановича начали восстанавливаться.

Почти все лето он провел в Кисловодске. Сначала при нем была я, затем на смену приехала Мария Николаевна. Из Кисловодска я поехала на несколько дней в Тбилиси и на обратном пути была обрадована, увидев на перроне Минеральных Вод Александра Ивановича и Марию Николаевну, которые приехали со мной повидаться. Даже в те годы, когда Александр Иванович выступал уже очень редко, его популярность была настолько велика, что все пассажиры вагона, до этого проявлявшие ко мне полнейшее равнодушие, стали искать знакомства с «южинской дочкой».

Осенью 1926 года Александр Иванович с Марией Николаевной вернулись из Кисловодска, где 17 сентября у Александра Ивановича был сильнейший сердечный припадок. С тех пор здоровье его стало заметно ухудшаться. Теперь он уже почти не выходил из дому, с трудом, сильно задыхаясь, со стонами переходил из одной комнаты в другую. Ежедневные уколы помогали, но ненадолго. В последний раз он сыграл Фамусова 7 декабря 1926 года. Решено было снова ехать во Францию, но на этот раз уже в сопровождении не только жены, но и врача.

Последние дни в Москве, последние сборы... Конечно, и сам Александр Иванович, и все мы на-

деялись, что морской воздух и эвкалипты снова возродят его силы. Но сам он как-то изменился, ушел в себя. Не то, чтобы он стал угрюмым, нет, а просто каким-то непривычно сосредоточенным, более равнодушным к повседневной жизни. Не исключено и то, что сказывалось действие морфия — единственного средства, облегчавшего его страдания, но, конечно, и разрушавшего его могучий организм.

В санатории в местечке Жуан-ле-Пэн вместо морфия ему стали вводить дистиллированную воду, и он начал поправляться, однако 16 сентября, накануне своего семидесятилетия, все же сказал жене: «Если мне суждено прожить завтрашний день, то я буду жить еще долго и, может, кое-что еще сумею сделать. Но кажется мне, что я его не переживу». Предчувствие его не обмануло. Хотя он и успел закончить свою последнюю пьесу «Рафаэль», но давняя его мечта — «написать большой роман» — осталась неосуществленной...

***

На рейде порта Батуми стал на якорь пароход компании «Мессажери Маритим» «Имерети II». На мачте развевался черный флаг. У борта стояла Мария Николаевна, охватив голову руками, она казалась воплощением отчаяния. Из трюма подняли свинцовый гроб с прахом Александра Ивановича. На пристани начался траурный митинг. Для последнего пути был подготовлен специальный большой товарный вагон, убранный внутри пальмами и лаврами, для гроба устроен специальный постамент. Снаружи в венке — большой портрет Александра Ивановича. Установили гроб, возложили венки, поезд тронулся. После остановки в Тбилиси и состоявшейся там гражданской панихиды, вагон прицепили к поезду, идущему в Москву. На всем пути на крупных станциях поезд встречали представители местных театров. Одна встреча запомнилась особенно. Глухая ночь. Льет дождь. Поезд стоит на какой-то узловой станции и мы бежим к вагону, боясь, что его по ошибке могут отцепить. Но вагон на месте, а возле него замечаем небольшую группу людей, стоящих под зонтами. Кто-то задает нам вопрос:

— Вы сопровождаете тело Южина?

— Да. А вы кто?

— Мы здешние актеры. Поздно узнали, не смогли купить цветы и просто пришли поклониться...

***

Последние десять лет своей жизни вдова Александра Ивановича Мария Николаевна посвятила себя увековечению его памяти. Она разобрала и систематизировала его огромный архив, в квартире, закрепленной Моссоветом после смерти Южина за его семьей, устроила мемориальный музей, располагавшийся в двух самых больших комнатах — его кабинете и смежной с ним бывшей гостиной. Семнадцатого числа каждого месяца — дата смерти Александра Ивановича — она устраивала в этих комнатах вечера воспоминаний, на которых выступали товарищи Александра Ивановича по сцене, театроведы, художники, друзья.

Светлую память оставил по себе Александр Иванович. Он любил жизнь во всех проявлениях, исполнял то, что считал своим долгом. Высшим мерилом для него была совесть.

21.V.1982

Алексей Гончаренко

«ЮЖИНСКИЕ» СЕЗОНЫ

Введение

Первая четверть XX века в русском театре — время новаторства. Рождаются свежие идеи, в современном понимании складывается профессия режиссера. Театры возникают как объединения вокруг лидера, способного увлечь мыслями. Часто их появление — дискуссия с традицией Малого театра, школа которого насчитывала к тому времени почти столетнюю историю. На него оглядываются, с ним спорят, стараются взять лучшее из его накоплений, полностью отрицают.

«Открытие в 1898 году Московского Художественного театра выявило консерватизм Малого театра. Сказывалось отсутствие профессиональной режиссуры и отсутствие созвучной времени драматургии. Все это вызвало недовольство прогрессивной общественности. Малый театр все больше терял художественный авторитет»[1]. Это цитата из часто переиздаваемой работы Ю.А. Дмитриева, выразившего не только свое мнение.

Когда говорят об актерском искусстве XIX века, то стараются все повествование разделить на две части: Малый театр и Александринский. Исследователи ищут различия между двумя актерскими школами, московской и петербургской (хрестоматийные противопоставления: Мочалов — Каратыгин, Ермолова — Савина и т.д.). Главы учебника по истории театра XX века принято строить по именам режиссеров, актеры уходят на второй план, как исполнители в той или иной системе, принятой мастером.

---

[1] Дмитриев Ю.А. Малый театр // XX век и столетие. М., 1999. С.20.



Южин А.И.

Позже многие театральные начинания себя исчерпали. Часто подобные театры прекращали свое существование, когда лишались своего гуру. Происходить могло это как вполне естественным, так и насильственным путем. Московский Художественный театр в связи с этим во многом сблизился со своим первоначальным оппонентом — Малым театром, — став еще одним национальным достоянием, где сохраняются традиции уже его основателей — К.С. Станиславского и Вл.И. Немировича-Данченко. Малый театр практически на протяжении всей своей истории жил по тем же законам, что и в начале века, и говорить о его кризисе не приходится в отличие от переломных моментов в жизни какой-либо идеи, которая имеет замысел, воплощение и может быть исчерпана.

Новаторство возможно лишь при присутствии рядом прочной традиции, с которой можно входить в разнообразные и противоречивые отношения, на ее плодотворной почве. Малый театр часто называли вторым Московским университетом, подразумевая важную дидактическую функцию его искусства. «Вместе с Московским университетом, — пишет М. Горький, — ему принадлежит крупная, выдающаяся роль в истории умственного развития русского общества, — и будущий историк Малого театра, несомненно, засвидетельствует, что эта роль выполнялась им безукоризненно»[2]. Возражать М. Горькому в данном вопросе никто не стал.

Университет дает базовое образование — знания, которыми можно воспользоваться для последующих открытий. Так и Малый театр явился той основой, имея в запасе которую возможно экспериментировать. Стоит также заметить, что сравнение с университетом рождает и ассоциации другого рода: обучение — это период молодости, романтических устремлений, бунтарских настроений, а значит, и прогресса. Нельзя не согласиться с тем, что Малый театр в XIX веке — место наиболее прогрессивное.

---

[2] Современники о Малом театре. М., 1950. С. 173.

На рубеже столетий увлечение новыми формами повлекло потерю интереса к тому, что раньше считалось важным в культурной жизни Москвы. В 1909 году, по свидетельству Вл.И. Немировича-Данченко, «Малый театр подошел к такой эпохе, когда самое видное место в его деятельности стали занимать похороны и юбилеи»[3].

Александр Иванович Южин становится во главе театра именно в 1909 году по смерти Александра Павловича Ленского. Все минусы будущей должности не скрыты от нового руководителя Малого. А.И. Южин в письме Г.Н. Федотовой от 3 декабря 1908 года, только что отойдя от умершего товарища, вспоминает, что именно он два года назад настаивал, чтобы тот взял на себя непосильную ношу управления театром. «Но если бы он сейчас воскрес, — добавляет А.И. Южин, — я должен был бы поступить и поступил бы точно так же, я не счел бы себя вправе уговаривать его отказаться от этой задачи, как не счел бы себя вправе отговаривать его ехать на войну, если бы мы были военными»[4]

Назначение А.И. Южина не могло никому показаться неожиданным. Ведущий актер Малого театра, когда А.П. Ленский был болен, а заседание дирекции не могло выехать к нему на дом, часто высказывал перед труппой его мнение.

В.А. Теляковский, директор Императорских театров, видит в А.И. Южине хорошего руководителя, прежде всего по причине его характера: «Будучи не только артистом, но, кроме того, и драматическим писателем, он был вместе с тем умен, образован, не лишен некоторой грузинской хитрости и отлично знал достоинства и недостатки своих коллег по труппе — людей бесспорно талантливых, но малопрактичных»[5].

---

[3] Немирович-Данченко Вл.И. Театральное наследие. Т.2. С. 95.

[4] Южин-Сумбатов А.И. Воспоминания. Записи. Статьи. Письма. М.;Л., 1941. С.107.

[5] Теляковский В.А. Воспоминания. Л.;М., 1965. С.89.

***

Александр Иванович Сумбатов-Южин — важная фигура в истории русского театра конца XIX — начала XX века. Актер, драматург, председатель «Общества грузин в Москве» (Сумбаташвили — его настоящая фамилия — известный грузинский княжеский род), председатель Общества русских драматических писателей и оперных композиторов, председатель Высшего художественного театрального совета профессионального союза работников искусств, член (часто почетный) многочисленных московских обществ, клубов, академий.

На сцене редки джентльмены! —
Вы князь — и, правду говоря,
Вы редкий клад для русской сцены
И сущий клад для словаря:
Под буквой «С»
Ряд славных пьес
Вы написали — браво, фора!
На букву «Ю»
Я вас пою,
Как очень тонкого актера.

***

Ты создал яркий рой жемчужин
Как драматург и как актер!
У муз идет великий спор:
Сумбатов выше или Южин?
Никто не хочет уступить:
Упрямство дам для нас не ново,

Мы ждем решающего слова, —
Ну, а покуда будем пить
И за того, и за другого![6]

Такие шутливые стихи написал Lolo (Л.Г. Мунштейн), автор многочисленных эпиграмм на знаменитых "жрецов искусства" того времени, подметив разносторонние таланты портретируемого лица.

Что касается литературной и актерской деятельности А.И. Сумбатова-Южина, то подобрать сохранившийся материал не составит особого труда. Его пьесы были популярны, практически все были поставлены на Императорской сцене (в Малом и Александринском театрах), для своих бенефисов их выбирали звезды провинциальных трупп, рецензенты с постоянством публиковали на них по преимуществу доброжелательные отзывы. В 1900—1910 годах было издано собрание сочинений писателя, куда кроме пьес вошли и его статьи. Написанные после 1910 года пьесы часто выходили отдельными брошюрами в сроки, близкие к постановке. Практически к каждой пьесе прилагается список исполнителей в Москве и Петербурге — Сумбатов всегда писал свои произведения с прицелом на конкретных исполнителей.

О деятельности А.И. Южина как актера написаны статьи и монографии. Не менее интересно, на наш взгляд, остановиться на его принципах руководства театром. С 1909 года до самой смерти в 1927 году его должность меняет несколько раз свое наименование в штатном расписании (управляющий труппой в Императорском театре, директор в советские годы), АИ. Южин же остается лидером фактически на протяжении последних двадцати лет своей жизни.

---

[6] Lolo. Жрецы и жрицы искусства. Словарь сценических деятелей в стихах. Ч. 2. М., 1912. С. 34.

Что такое традиционный и консервативный театр, построенный не по существенному принципу для культуры XX века — не театр идеи — вне моды и важных новаций, театр без манифестов и существенных творческих тем, без режиссера-лидера во главе? Оказывается ли жизненная сила театра без идеи зачастую сильнее и почему? Что такое вести этот огромный театральный организм, напоминающий многопалубный корабль, через все препятствия со стороны более прогрессивных коллег? Как выбрать лучшее из всего многообразия вокруг и вовремя отказаться от сиюминутного? Ответы на эти вопросы старался дать А.И. Южин, будучи управляющим труппой, а впоследствии и директором Малого театра.

Ценящий в мужчине смелость, а в женщине робость, А.И. Южин способен простить всякую вину. Он любит комфорт, не переносит ложь и оценивает настроение своего ума как созерцательное. Его любимый девиз: «Живи и жить давай другим». Все это можно прочитать в одной из многочисленных анкет, на популярные вопросы которых о жизненных пристрастиях и вкусах отвечали все знаменитые актеры рубежа веков[7].

Хороши ли эти качества для театрального лидера? Вряд ли. Скорее они подходят исследователю, хранителю. А.И. Южин и становится во главе Малого театра, считая главной своей задачей — сохранение великих традиций старейшего театрального организма, не утратив их жизнеспособности. И это не совсем обычно, истории более известны театральные лидеры — строители своего театра.

Сразу же стоит заметить, что А.И. Южин старается не заниматься режиссурой. Его предшественник А.П. Ленский был крайне увлечен зарождающейся профессией, его старинный друг В.И. Немирович-Данченко ради нового поприща оставляет журналистику и беллетристику. А.И. Южин же считал, что профессия режиссера —

---

[7] Южин-Сумбатов А.И. Воспоминания. Записи. Статьи. Письма. М.;Л., 1941. С.548.



Телятев
«Бешеные деньги» А.Н. Островского. 1917 г.

особое искусство, для которого нужен особый дар, обязательная, иная, чем у актера, профессиональная подготовка. Не видя в себе необходимых качеств, он не мог позволить себе халтурить в театре. К отношению Малого театра и его руководителя с режиссурой мы еще вернемся ниже.

Быстро расстается А.И. Южин и с педагогикой. Он не пытается восстановить закрытый в 1907 году Новый театр, специально созданный А.П. Ленским для молодых актеров, постоянно пополнявших труппу Малого театра, довольно быстро становящихся остовом всей труппы. Особняк Шелапутина, находящийся напротив, отходит театру «Буфф», на смену которому вскоре придет труппа К.Н. Незлобина.

Малый театр называют «Домом Щепкина» и «Домом Островского». В этих определениях помимо существенного слова «дом» важны упоминания именно актера и драматурга, двух основополагающих профессий этой сцены. А.И. Сумбатов-Южин был одинаково знаменит и в той, и в другой ипостаси. Блистательная актерская игра в рамках, заданных автором пьесы, — вот проверенный рецепт образцовых спектаклей Малого театра.

***

До того, как непосредственно перейти к заявленной теме, необходимо обозначить основные вехи в жизни А.И. Сумбатова до того момента, когда он занимает интересующую нас должность. После тифлисской гимназии, где вместе с Володей Немировичем-Данченко они в восьмом классе репетировали главные роли в «Горе от ума» (параллель их путей в театре и в жизни — важный мотив), после юридического факультета Петербургского университета (одна из многочисленных легенд утверждает, что в самой близкой к сцене



Лидия Чебоксарова — О.В. Гзовская
«Бешеные деньги» А.Н. Островского. 1917 г.

гримерке Малого театра висел диплом юриста), А.И. Южин не оставляет любительский театр. Он переиграл практически во всех известных клубах — в Немецком у Стрекалова, в Прикащичьем у Базарова. Играет Мулина в «Невольницах» А.Н. Островского вместе с М.Н. Ермоловой, Карла Моора с А.П. Ленским — Францем.

В ноябре 1881 года А.И. Южин переезжает в Москву, работает в театре А.А. Бренко. Весной 1882 года вступает в товарищество Ф.А. Корша и А.Ф. Федотова, спектакли которого проходили в театре над Солодовниковским пассажем. Летом того же года А.И. Южин получает сразу два приглашения — от Ф.А. Корша и от управляющего Малого театра А.А. Потехина. Выбрав второй вариант, А.И. Южин дебютирует на Императорской сцене в роли Чацкого.

Нового актера принимают в Малом театре не сразу, зато навсегда. Быть может, не лучший актер действительно замечательной труппы, он обладал сильной любовью к искусству. «Какое мозолистое дарование», — замечает О. Блюм[8]. Трудолюбие сослужило свою службу. 6 января 1886 года А.И. Южин получает право на первый бенефис, для которого выбирает пьесу П.М. Невежина «Друзья детства». С этого момента он прочно занимает свое место в труппе прославленного театра. В 1890 г. за исполнение роли Карла V в спектакле «Эрнани» по пьесе столь любимого им В. Гюго актер награжден от имени Президента Французской Республики Орденом Академических пальм.

«Я человек восьмидесятых годов», — мог бы повторить вслед за чеховским Гаевым А.И. Южин, у которого на первый взгляд нет ничего общего с персонажем из «Вишневого сада». Но стоит вчитаться в недостатки характера, которые наш герой собственноручно выписал

---

[8] Тимон (Оскар Блюм). Театральные профили // Московский наблюдатель. 1998. №2. С.100.

в дневник в 1892 году: «[...] Ненаходчивость [...] Распущенность мысли. Дряблость чувства нелюбви, излишняя жалостливость, барская непривычка бороться за жизнь. Склонность к философским обобщениям и недостаточная наблюдательность [...] Распущенность настроения. Вследствие этого ряд обещаний, проигрышей, слов, которые мне же обращаются в вину. Нерасчетливость. Леность». Однако А.И. Южин никогда не стал бы директором театра, если бы у него в отличие от Гаева не было бы и положительных черт, которые он в себе видит и старается развивать: «Общая выдержка и уменье доводить важные дела до конца. Такт. Талантливость замысла. Верность инстинкта»[9].

Если написать роман о жизни А.И. Южина, то в нем не будет ни резких сюжетных поворотов, грозящих обернуться катастрофой, ни острого драматизма, потому что у этого человека практически не было внутреннего конфликта с самим собой, душевного непокоя. Но в этом романе будет захватывающая история. Куда увлекательнее можно написать о А.П. Чехове, К.С. Станиславском, В.Э. Мейерхольде, Е.Б. Вахтангове, А.Я. Таирове. Жизнь А.И. Южина гораздо легче перевести в русло романтической легенды, где все невзгоды разрешаются извне каким-то непостижимым образом, предатели наказаны и добродетель торжествует. Где сбывается цыганское гадание, а последним в жизни словом становится подпись в финале пьесы — «конец». Героям романов не пристало заканчивать свою жизнь такой тихой смертью. А.И. Сумбатов-Южин — удивительно цельный и, кажется, счастливый человек.

Чтобы лучше понять Южина-руководителя, надо в нескольких словах коснуться его актерской природы. Б.В. Алперс называет его последним представителем «русского ампира», актером каратыгинской школы. Эту же мысль продолжает Н.А. Попов, описывая игру

---

[9] Южин-Сумбатов А.И. Записи. Статьи. Письма. М.;Л.,1951. С.78.

Г.Н. Федотовой в «Макбете», где она и ее партнер «только «представляли», так как оба не были трагиками»...[10]. Отказывает А.И. Южину в звании трагического актера и П.А. Марков, все-таки отмечая, что трагедию он играл достойно, неизменно сводя ее к одному зерну — силе и воле.

«Облик Южина — от кариатиды. Он весь из квадратов» — так описывает артистический облик актера уже упоминаемый выше О.Блюм[11]. Слово «кариатида», столь важное в этой меткой характеристике, придает объем еще одной, казалось бы, привычной в театральном деле фразе: «Южин держит театр». Он и кариатида, и хозяин театра. Квадрат — значит устойчивость. Продолжая архитектурные аллюзии, можно сказать, что А.И. Южин во многом схож с невероятно надежным фундаментом Малого театра, который еще в начале XX века из-за подземных вод должен был прогнить и поплыть, однако устоял до сих пор.

Практически все — и партнеры, и критики — сходятся в одном: А.И. Южин — актер во многом близкий западной школе, которая всегда считалась более приподнятой. Он и сам не скрывал своих симпатий к «Комеди Франсез». А.И. Южина видят актером по преимуществу на амплуа «фатов», незаменимым для салонной комедии, хотя его дарование было, безусловно, шире (Яго, Отрепьев, маркиз Поза, Ричард III и т.д.). К.С. Станиславский на похоронах А.И. Южина назовет его «большим красивым человеком»[12], определив тремя словами и внешность, и душевные качества. Хотя П.Д. Боборыкин не без язвительности отмечал, что московские актеры недостаточно внимательны к внешней стороне роли: «Вот, на-

---

[10] Цит. по.: Гоян Г. Гликерия Федотова. М.-Л., 1940. С.178.

[11] Тимон (Оскар Блюм). Театральные профили. // Московский наблюдатель. 1998. №2. С.100.

[12] Станиславский К.С. Собрание сочинений. В 8 т. Т.6. М., 1959. С.223.

пример, (...) князь Сумбатов (так Боборыкин называл Южина — примечание Ю.М. Юрьева) играет светских молодых людей, а шьет штаны из русской материи!..[13].

Все его актерское творчество в целом, по мнению Н.Е. Эфроса, представляло собой рассказ о большом человеке с торжествующей волей. Определения «большой, монументальный» нередко встречаются, когда рассказчик берется определить игру А.И. Южина. Интересно отметить, как часто в этих описаниях возникают слова, привычные и для мира архитектуры (кариатида, монументальный и т.д.).

«Он был театральным человеком до мозга костей, он мыслил и жил театром, и в то же время сценическое искусство было освящено для него другими, более высокими принципами», — основополагающая мысль портрета А.И. Южина пера П.А. Маркова[14]. Критик называет актера замечательным комментатором своих ролей. Невзирая на жанр спектакля, была ли это трагедия или комедия, зарубежная классика или новая драма, А.И. Южин всегда играл театрально, празднично. Глядя на него, зритель избавлялся на несколько часов от серых будней, заволакивающих все и вся за стенами театра. За это актер и был любим.

Глава 1. ПЕРВЫЙ «ЮЖИНСКИЙ» СЕЗОН

Сезон 1909/10 гг. стал первым сезоном для А.И. Южина в новой должности — управляющего труппой Малого театра. Это назначение не было неожиданным, еще 16 ноября 1908 года Конторой Императорских театров ему поручено приступить к составлению репертуара на следующий сезон «ввиду предстоящего назначения». У нового руководителя была возможность все продумать заблаго-

---

[13] Цит. по кн.: Юрьев Ю.М. Записки. Т.2. Л.;М.,1945. С.104.

[14] Марков П.А. О театре. Театральные портреты. М., 1974. С.169.

временно: предварительный репертуар, принципы формирования труппы, речь перед коллективом. Александру Ивановичу Сумбатову при вступлении в должность — 52 года (напомним, он родился в 1857-м). В это время мировоззрение и привычки уже не меняются 1909 год. Остановимся на минуту, чтобы оглядеться. В России начинаются Столыпинские реформы, через четыре года страна выйдет на высшую точку своего экономического развития. Театральная жизнь Москвы становится как никогда разнообразной. Если раньше Малый в сравнении мог уступить только своему петербургскому сиятельному коллеге — Александринскому театру, то теперь рядом есть, например, Художественный театр, переживающий в 1909/10 гг. один из лучших сезонов своего неровного пути.

В 1909/10 гг. А.И. Южин играть меньше не стал, в его репертуаре в добавление к «Отелло», «Холопам» и «Вождям» появились три новые роли — Кавершем в «Идеальном муже» О. Уайльда, Фигаро в центральной части трилогии П.О. Бомарше и Бирон в «Очаге» О. Мирбо (в среднем он репетировал около четырех наименований в год). Меньшим стало количество представлений, в которых он принимал участие. Он выйдет на сцену 40 раз — это очень мало по сравнению с другими сезонами. В датировках драматических произведений Сумбатова после назначения на важную должность обнаруживается значительный перерыв. После «Вождей», поставленных в Москве в марте, а в Петербурге в ноябре 1909 года, следующая пьеса — «Ночной туман» — появится в печати и на сцене только в 1916-м. Вообще, писать А.И. Южин стал гораздо меньше, слишком много времени уходило на решение вопросов, связанных с управлением. Первое заметное появление его имени в печати в качестве автора текста после 1909 года — статья в сборнике «В спорах о театре» (1914 г.).



Глеб Мироныч
«Посадник» А.К. Толстого. 1918 г.

Чем же стал для него и для театра 1909 год, который так описан в «Кратком перечне главнейших событий моей жизни»: «Противодействие постановочного отделения — шутки Божовского. Редкий успех в труппе моей речи. Роль Нелидова. Успех «Самозванца», «Идеального мужа», «Цезаря и Клеопатры» (сборы), «Привидений» (аплодисменты). Резкое повышение сборов. Снимают «Анфису»[15].

Итоги года А.И. Южин подводил всегда. Из негативных впечатлений — только снятие «Анфисы», да и то не по вине театра, в основном же — констатация успехов. Нельзя не заметить, что временными границами для нового руководителя театра служит год календарный, а не театральный сезон. Привычка фиксировать все важное связана у него более с жизненными событиями, куда, несомненно, на одно из приоритетных мест входит и театр.

Нельзя еще раз не упомянуть в связи с этим про поколение людей, родившихся в середине XIX века. Оно привыкло строить подробные жизненные планы, рабочие, личные, самоусовершенствования. Известны записи В.И. Немировича-Данченко, относящиеся практически к каждому сезону Художественного театра. Планы не всегда выполняются, на то есть самые разные причины. Но, имея в запасе готовые жизненные и творческие наброски, всегда легче понять причины отклонения от того или иного длительного курса, умышленно со временем изменить задуманной линии.

Малый театр существовал не в безвоздушном пространстве, А.И. Южин знает, что происходит вокруг, как в Москве, так и в Петербурге. Совсем недавно, в 1908 году, в Александринский театр (также входящий в систему Императорских театров) приглашают В.Э. Мейерхольда, в 1910 году состоится премьера «Дон Жуана». Для В.Ф. Комиссаржевской этот сезон станет последним, который она проведет по большей части вне родного города, на га-

---

[15] Южин-Сумбатов А.И. Записи. Статьи. Письма. М., 1951. С.564.

строях. Выше мы уже упоминали Незлобинский театр, где, кстати, и поставили запрещенную для Малого «Анфису» с Е.Н. Рощиной-Инсаровой в главной роли. У А.И. Южина служит В.Н. Пашенная, выпускница школы А.П. Ленского 1907 года, которая в отличие от сестры никогда не увлекалась модерном. В Художественном театре выйдут две премьеры: «Анатэма» и «Месяц в деревне», готовятся «Братья Карамазовы». Из театра Корша уходит режиссер Н.Н. Синельников, опора этого театра; он откажется от приглашения А.И. Южина, указывая в качестве причины материальные условия казенной сцены.

Каждый из вышеперечисленных театров тщательно выстраивал свой репертуар: драматургию старались подбирать, рассчитывая на определенные темы, конкретных режиссеров, уже знакомых зрителей. Исключение составлял Малый театр, там была принята особая система отбора современной драматургии.

Репертуар Императорских театров определялся при помощи Московского отделения Театрально-литературного комитета, в который кроме князя Сумбатова входили Л.М. Лопатин и М.Н. Розанов, председательствовал Н.В. Давыдов[16]. Заседания проходили приблизительно раз в два месяца, докладчик (один из членов комитета) сначала пересказывал собравшимся содержание пьесы, потом зачитывал отзыв, где перечислялись достоинства и недостатки предлагаемой вещи. Далее следовало голосование, достойно ли это произведение постановки на сцене Императорских театров.

---

[16] Л.М. Лопатин (1855-1920) - психолог и философ, редактор журнала "Вопросы философии и психологии", председатель Московского психологического общества

Розанов М.Н. (1858—1959) — литературовед, академик.

Давыдов Н.В. (1848—1920) — общественный, судебный и театральный деятель, тульский прокурор, председатель — сначала Тульского, затем — Московского окружного суда, доцент Московского университета.

Вот как, к примеру, построил А.И. Южин одно из своих выступлений по поводу пьесы Н.А. Крашенинникова «Горе греха», которую, по его мнению, стоило разрешить к постановке:

«Написанная как бы пунктиром, пьеса эта рассматривает душевное состояние человека, убившего на дуэли другого. Лиц в реальном значении этого слова нет: это ряд людей, выражающих независимо от того, кто они сами, разнообразные отношения ужаса, стыда, муки за факт убийства, хотя бы и в самой признанной обществом форме, человека человеком. Прекрасно передана жуткая атмосфера в доме победителя на дуэли, атмосфера, в создании которой принимают участие и боевой генерал, и женщина, и гимназист — тесть, жена и брат главного действующего лица, и он сам. Напряженное душевное состояние его разрешается самоубийством»[17]

Данный фрагмент, кроме стиля отчета комитета может рассказать и о вкусах в драматургии самого А.И. Южина, где он в первую очередь ценит атмосферу действия, не чуждается символизма, при котором, однако, очень важны психологические подробности внутренней жизни персонажей. Впрочем, в Малом театре так же, как и в Художественном, пьесы Н.А. Крашенинникова поставлены не были, с ним лишь вели переговоры (но о разных произведениях). Отказать же МХТ мог не по организационной, а по идеологической причине: подобную драматургию не принимали ни К.С. Станиславский, ни В.И. Немирович-Данченко.

Или еще выдержка из протокола одного из заседаний: «Как жанровая картина, согретая неподдельным юмором, пьеса (речь идет о «Царе природы» Е.Н. Чирикова, премьера которой в Малом театре состоялась в ноябре 1909 года. — *А.Г.*) большинством голосов признана заслуживающей постановки на сцене Императорских театров»[18].

---

[17] РГАЛИ. Фонд № 659, опись №6, ед. хр. № 31. Протоколы заседаний за 1910-1911 гг.

[18] РГАЛИ. Фонд № 659, опись №6, ед. хр. № 31. Протоколы заседаний за 1910-1911 гг.

Чаще пьесы либо признаются «незаслуживающими», либо возвращаются автору с предложением доработать какие-то моменты, это могут быть как отдельные реплики, так и целые сцены. Обыкновенно писатели внимательно относятся к предложениям и замечаниям комитета, и второе обсуждение вновь поступившие переработанные тексты проходили, обычно не встречая новых препятствий.

На обсуждение выносились не только новые пьесы. 6 февраля 1911 года состоялось необычное заседание московского отделения комитета. Позволим себе некоторое отступление от указанной в начале главы даты, чтобы полнее представить работу по формированию репертуара Императорских театров. Председателем было вынесено на обсуждение «сообщение г. Управляющего труппой Императорского Малого театра от 3-го января 1911 года А.И. Южина о желательности в виду постановки на сцене Малого театра комедии А.С. Грибоедова «Горе от ума» установления Комитетом надлежащего текста названной комедии, каковым и надлежало бы Театру руководствоваться при возобновлении «Горя от ума»[19]. Разобрав имеющиеся варианты текста, члены комитета предложили следующие выводы: внести около 70 новых стихов; кроме того, факультативно может быть внесено еще около 60 новых стихов. Тем самым утверждался новый вариант важнейшей для Малого театра пьесы, в который по необходимости актеры могли вносить дополнения из не звучавших ранее на сцене фрагментов.

Что немаловажно, в 1910 году вышло академическое издание подготовленного Пиксановым текста грибоедовской комедии, о чем А.И. Южин, конечно же, знал. Даже в ситуации с классической пьесой Малый театр стремится быть современным, не упуская ничего нового, связанного с драматургией.

Участвуя в заседаниях комитета, А.И. Южин не мог не ориентироваться в массе современных пьес, что позволяло ему тщательнее

---

[19] Там же.

выбирать репертуар. Первое же выступление перед труппой, представляющее собой емкий набор конкретных предложений, нацеленных на скорейшее выполнение, предлагает вниманию собравшихся примерный план будущего сезона по дням, «чтобы не репертуар управлял мной, а я репертуаром»[20].

План сезона 1909/10 гг. и реальный репертуар имеют различия. Они видны как в датах (премьера обыкновенно всегда выходит чуть позже намеченного срока), так и в наборе названий. В первый «южинский» сезон не состоялось запланированное возобновление «Отелло», предполагавшееся специально для воскресных утренних спектаклей, которые А.И. Южин считает единственно общедоступными в Малом театре. Делая такой выбор, он опирается на традицию всех государственных театров Европы. Главный пример за границей России — «Комеди Франсез».

Некоторые авторы (иногда, возможно, по наставлению дирекции) успевают до появления спектакля на Императорской сцене заменить название своей пьесы; 18 октября возникла незапланированная А.И. Южиным «Литература» А. Шницлера, но в целом план первого сезона выполнен. Вот авторы, которые появятся в хронологическом порядке на афише Малого театра в первый «южинский» сезон: А.Н. Островский, О. Уайльд, Д.Я. Айзман, Б. Шоу, А. Шницлер, Г. Ибсен, Е.Н. Чириков, И.В. Шпажинский, П.П. Гнедич, А.Н. Будищев, П.О. Бомарше, Ю.Д. Беляев, О. Мирбо. Из признанных классиков только Островский и Бомарше, остальные драматурги — современники А.И. Южина. Три года как умер Г. Ибсен (на афише императорского театра — «Привидения» с М.Н. Ермоловой и А.А. Остужевым в главных ролях); пьесе О. Уайльда «Идеальный муж» пошел всего десятый год.

Из прошлого репертуара в новый сезон переходит немного спектаклей: «Много шума из ничего» и «Доходное место» (1907 г.),

---

[20] Южин-Сумбатов А.И. Воспоминания. Записи. Статьи. Письма. М.;Л., 1951. С.135.



Чермный — П.М. Садовский, Глеб Мироныч — А.И. Южин
«Посадник» А.К. Толстого. 1918 г.

«Лес», «Бедность не порок», «Без вины виноватые», «Невольницы», «Холопы» и «Казенная квартира» (1908 г.)

Нельзя не заметить, что репертуар Малого театра 1909/10 года мало оригинален. Например, в Новом драматическом театре в Петербурге в это же время можно увидеть и «Царя природы» Е.Н. Чирикова, и «Цезаря и Клеопатру» Б. Шоу, и несостоявшуюся в Малом «Анфису» Л.Н. Андреева, а спектакли в театре А.Я. Леванта ставили А.А. Санин и Ф.Ф. Комиссаржевский — вскоре имена этих режиссеров появятся на афише Малого театра в Москве.

Даже не надо для сравнения «уходить» так далеко. Достаточно перейти Театральную площадь, чтобы на афише первого сезона театра К.Н. Незлобина среди драматургов увидеть знакомые имена Е.Н. Чирикова, В.А. Рышкова, Л.Н. Андреева, а немногим позже и Ю.Д. Беляева. Театр Корша делает ставку на современную переводную пьесу. Суворинский театр спустя несколько месяцев после Малого обращается к шутке все того же Ю.Д. Беляева «Путаница, или 1840 год». На этом фоне выгодно отличается, конечно же, репертуар Московского Художественного театра, где в 1909/10 гг. были поставлены «У врат царства» К.Гамсуна, «Анатэма» Л.Н. Андреева, «Месяц в деревне» И.С. Тургенева, «На всякого мудреца довольно простоты» А.Н. Островского, «Братья Карамазовы» Ф.М. Достоевского и «Miserere» С.С. Юшкевича.

А.И. Южин задается важным вопросом о подготовке спектаклей. Каждой пьесе отводится для работы месяц (в среднем это 24 репетиции, минимальное количество «Привидениям» Г. Ибсена — 16, максимальное — «Идеальному мужу» О. Уайльда — 40)[21]. Постановки осуществляются параллельно, для чего составляется подробное

[21] РГАЛИ. Фонд №659, опись №6, ед. хр. №113. План драматической труппы на сезон 1909/10 гг.

специальное расписание всех репетиций, идущих на двух сценах — непосредственно Малого театра и на Школьной сцене.

«Привидения» могли потребовать малое количество репетиций из-за участия в главной роли М.Н. Ермоловой, где все выстраивалось вокруг нее, единого центра композиции спектакля. Сама актриса, как она обычно и делала, работала над ролью фру Альвинг и помимо сценических репетиций. Скорее всего, режиссер И.С. Платон работал в основном с другими актерами, выстраивал мизансцены, занимался проблемами постановочной части.

«Идеальный муж» — вторая новая постановка в сезоне (3 сентября), следовавшая почти сразу же за традиционном его открытием 31 августа пьесой А.Н. Островского (в 1909 г. шла премьера «Дмитрий Самозванец и Василий Шуйский» в постановке И.С. Платона и С.В. Айдарова). Спектакль по О. Уайльду — режиссерская работа актера И.Н. Худолеева, который раз в сезон имел возможность поставить спектакль. Эти причины и могли стать достаточным оправданием для того, что работа оказалась более кропотливой, чем другие в этом сезоне.

А.И. Южин предполагает пригласить в Малый театр новых режиссеров. Им было бы предложено поставить в сезоне 1909/1910 гг. следующие спектакли: «Дмитрий Самозванец и Василий Шуйский» А.Н. Островского, «Цезарь и Клеопатра» Б. Шоу, «Привидения» Г. Ибсена, «Очаг» О. Мирбо и «Безумный день, или Женитьба Фигаро» П.О. Бомарше. Запланированные спектакли поставили штатные режиссеры Малого (соответственно И.С. Платон и С.В. Айдаров, И.С. Платон, И.С. Платон, С.В. Айдаров, И.С. Платон). Новые кандидатуры не были найдены, в записной книжке А.И. Южина нет обыкновенных для него черновиков с предположениями. Вероятно, обдумывались не конкретные режиссеры, а присутствие в театре новых людей вообще, некоторый идеальный

план. Уже в это время А.И. Южин говорит о желательном приглашении на постановки А.А. Санина, чья первая совместная работа с актерами Малого — «Посадник» — состоится только в 1918 году.

Новое расписание репетиций позволило ввести обязательный двойной состав исполнителей. Это давало возможность нагрузить работой всех актеров Малого театра, в том числе и молодых. Кроме того, таким образом, А.И. Южин стремился избежать замен спектаклей по причине чьего-либо отсутствия. И то, и другое управляющему труппой удалось: каждый день в работе было занято около 2/3 всей труппы, а за первый сезон только однажды объявленный в афише спектакль был заменен. Первоначально новшество сказывалось на сборах со спектаклей с участием второго состава, на афише по-прежнему самым привлекательным для зрителей остаются популярные имена исполнителей центральных ролей.

А.И. Южин разрешил актерам участвовать в спектаклях других театров при условии, что они никогда не пропустят спектакля на основной сцене и что дирекция другого театра обязуется указывать на афишах информацию, что исполнитель является актером Малого. Такой долгожданный шаг нового руководителя позволил уже давно существующей практике приобрести приличествующие ей законные формы.

9 августа 1909 года А.И. Южин произносит речь перед труппой, где, кроме вышеперечисленных практических нововведений, он формулирует важнейшие тезисы, на которые все должны обратить внимание. А.И. Южин отвергает предложения со стороны актеров поддаться настроениям времени, видя в этом недолговечное решение. Он подчеркивает регулярность повторения происходящих в искусстве событий, то есть отрицание всего старого и разнообразные по форме поиски нового. Такие тенденции Малый театр ни в коем случае не должен отметать, но надо понимать, что в истории подобных случаев

было предостаточно, «...словом, будущие поколения так же будут служить вечным законам *сохранения*, *образования* и *накопления* (курсив Южина. — *А.Г.*) красоты, как бессознательно служили и наши, и бывшие до нас поколения»[22].

Русская жизнь безоговорочно признается новым управляющим важнейшим предметом для разговора на сцене Малого театра, потому что это театр Императорский, национальный. Это не отменяет спектаклей по пьесам зарубежных драматургов. «В основе национализма в искусстве лежит не метрическая справка о происхождении писателя и не лингвистические его особенности, а близость его творчества запросам и идеалам того народа, который его принял, как культурный фактор своей национальной духовной жизни»[23]. А.И. Южин касается в своей первой речи и роли режиссера в современном театре. «Задача режиссера как художника — создать на сцене все окружающее человека, а значит, и отражающееся на его душе. Создавать же *самого человека* (курсив А.И. Южина. — *А.Г.*) на сцене, во всей его духовной сущности — это и право, и обязанность *актера*»[24]. Важной составляющей профессии режиссера, по его мнению, являются и его административные навыки, А.И. Южин не устает приводить разнообразные примеры в свою пользу, которые и сегодня читаются крайне убедительно. Особенно странным ему казалось модное в то время определение «театр единой воли».

Актер К.В. Бравич, только в этом сезоне пришедший в Малый театр, запишет в дневнике: «В речи своей Южин указал на академичность Малого театра и на необходимость свято охранять добытое прошлым, но не чуждаться и того нового, которое несет в себе зерна той же службы красоте, которой служило и прошлое Малого театра.

---

[22] Южин-Сумбатов А.И. Воспоминания. Записи. Статьи. Письма. М.;Л., 1951. С.130.

[23] Там же. С.134.

[24] Южин-Сумбатов А.И. Воспоминания. Записи. Статьи. Письма. М.;Л., 1951. С.140.

В общем речь благородная, дельная»[25]. Позже М.Н. Ермолова подарит А.Я. Таирову свою фотографию с памятными словами, где на первое место выйдет высокая цель, ради которой работает театр, а не «новая» или «старая» вера, которую он исповедует.

Программная речь нового руководителя всегда дает повод для ухода из театра недовольных. Также наряду с подобным выступлением его автор всегда обдумывает и новые кадровые планы. Со скандалом из Малого театра при А.И. Южине не уходят, хотя странным, к примеру, может показаться в связи с этим творческая биография режиссера Н.А. Попова «Я, по-моему, по природе режиссер-эклектик. Мое дело ставить грамотно, общепонятно, улавливая степень разумения той аудитории, для которой в данный момент работаю. А если временами встречается в моих постановках кое-что и от творчества художественного — так и это уже не плохо», — таков его автопортрет[26]. Кажется, он был бы идеальным южинским соратником

Но «бросая по временам практическую режиссуру, — пишет исследователь творчества Н.А. Попова С. Заскальный, — не находя в актерской массе достаточно эластичной техники, отвечающей синтетическому материалу актерского мастерства, он целиком уходит в работу педагогическую»[27]. Странно лишь одно, что происходит это именно в период 1910—1928 годов, хотя нигде не встречается информация о конфликте режиссера с дирекцией.

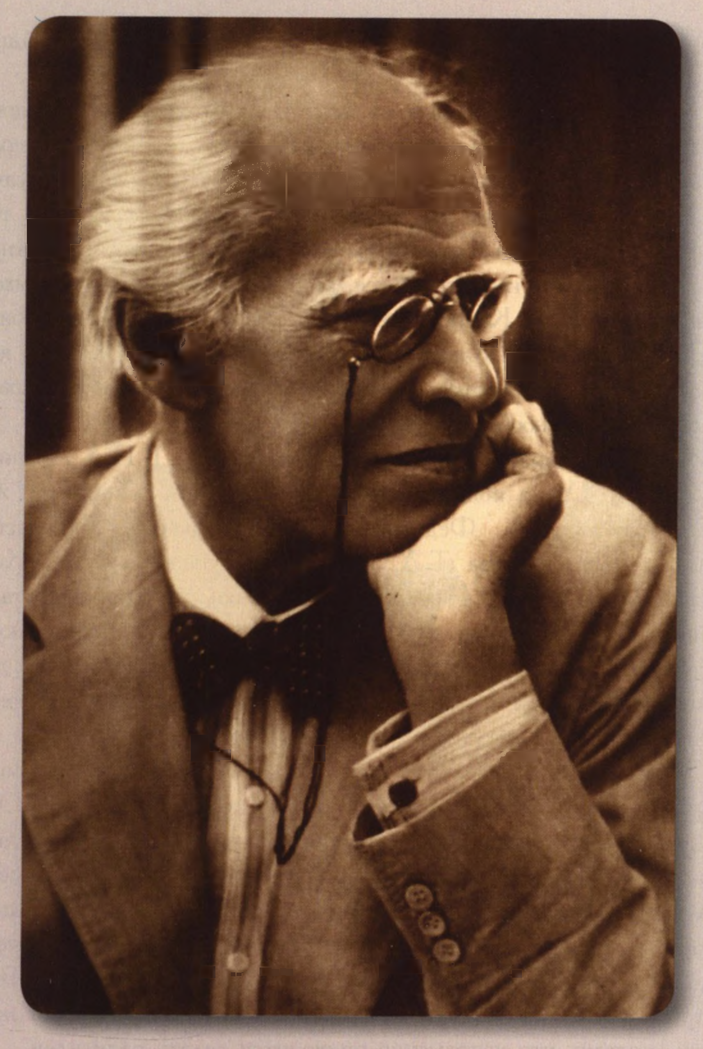
Можно было бы выписать в две колонки фамилии актеров, в чьем контракте дата 1909 или 1910 годы. значатся как первый или последний год на службе Императорской сцене. Имена тех, кто впервые или в последний раз слушает речь управляющего труппой

---

[25] Цит. по кн.: Бескин Э.М. А.И. Южин-Сумбатов М.;Л., 1936. С.123.

[26] Цит. по кн.: Заскальный С. Николай Попов. М., 1927, С.56.

[27] Цит. по кн.: Заскальный С. Николай Попов. М., 1927, С.62.



Станиславский К.С.

Малого театра. Первый список будет на треть короче: девятнадцать против тридцати.

Существенные приобретения: из театра В.Ф. Комиссаржевской приходит К.В. Бравич (он впоследствии часто, хотя и недолго, будет на генеральных репетициях исполнять роли, на премьере предназначавшиеся для самого А.И. Южина); важным на долгие годы оказался приход в театр М.М. Климова. В роли Клеопатры в пьесе Б. Шоу с успехом дебютирует В.А. Шухмина. Из несостоявшихся, да и вряд ли возможных приходов называют еще В.Ф. Комиссаржевскую и В.И. Качалова — любимых актеров А.И. Южина. Кажется, что новый управляющий труппой хочет собрать в Малом все лучшее, что есть в современном театре, невзирая на его внутреннее разнообразие стилей.

Из театрального училища приглашены В.П. Антонова, Н.Г. Салин. Среди новых актрис в труппе: Н.А. Смирнова, жена Н.Е. Эфроса; Г.А. Федотова, внучка Гликерии Николаевны; А.Л. Щепкина, сестра Т.Л. Щепкиной-Куперник; Н.И. Комаровская, ученица В.И. Немировича-Данченко, близкая подруга художника К.А. Коровина. А.И. Южин принимает в труппу людей, лично ему знакомых и имеющих хорошие рекомендации, пусть даже не обладающих крупными дарованиями. Театр, как большая семья, должен помогать всем своим «родственникам».

Театр-семья — не театр-дом, он не может строиться вокруг какой-то творческой идеи, к тому же Александр Иванович Южин таковой и не обладает. Задача каждого члена семьи — просто исполнять свойсыновний или дочерний долг пред родителями, помогать встать на ноги младшим, заботиться о старших. «Каждому дню я радовался, каждый день я исполнял свой долг, как совесть мне его указывала», — гласят слова на памятнике А.И. Южину. Театр, построенный руководителем на принципах совести, не может жертвовать людьми, что непременно приходится делать ради идеи.



Немирович-Данченко В.И.

Объясняя в докладной записке дирекции необходимость приглашения юных актрис, А.И. Южин уверяет, что лишних расходов при этом не потребуется. Труппа увеличивается до 70 человек, а ассигнование со стороны государства вырастает не намного, составляя 255 000 рублей, поэтому управляющий труппой отказывает в прибавлении содержания актерам, продлевающим контракт[28].

Южин набирает актеров не на конкретные роли. Он считает нужным найти актрису на роль Дездемоны во втором составе, но не отмечает, какую работу в новом сезоне он собирается предоставить вновь пришедшим. Вероятно, польза для театра оценивалась им не только актерскими, но человеческими качествами приглашаемых людей.

Новый управляющий труппой пересматривает денежное довольствие актеров. Ранее имевшая самое большое годовое жалованье (13 000 рублей) заслуженная артистка Е.К. Лешковская с 1909 года перешла на ставку в 6 тысяч. Понимая важность возвращения О.В. Гзовской, А.И. Южин увеличивает ее доход в Малом театре по сравнению с бывшим год назад в три раза, теперь сумма, записанная в контракте актрисы, достигает 6 000 рублей. Вновь прибывшие, необходимые для общего дела, получают то же жалованье, что и признанные мастера Малого театра. Для сравнения: в графе дохода за 1909 год напротив фамилии дебютантки Н.А. Смирновой значится сумма в 4,5 тысячи, в графе рядом с Н.А. Никулиной — 6 000 (при том, что ее ставка со второй половины 1909 года — ровно 4 000)[29]. Пенсии артистам и служащим театра из Московского губернаторского казначейства выплачиваются исправно, их финансовые затруднения касаться не должны.

---

[28] РГАЛИ. Фонд №659, опись №6, ед. хр. 113. План драматической труппы на сезон 1909/10 гг.

[29] Там же.

Интересно, не является ли при этом свидетельством бедности постановочной части следующее замечание С. Яблоновского в газете «Русское слово»: «Не следует показывать одни и те же картины, украшающие стены и "Идеального мужа" в Лондоне, и Рахманова ("В старые годы") в усадьбе, и семьи Клевцовых в Петербурге»[30]. Хотя Дий Одинокий (Н.В. Туркин), театральный обозреватель «Голоса Москвы», отмечает полные сборы Малого театра как исключительно заслугу нового руководителя Малого театра.

Основные заботы князя Сумбатова не о художественной обстановке (это отдельная финансовая статья), а о труппе, что и является его непосредственной обязанностью. Он заранее составляет подробнейшую таблицу работы всего артистического состава и распределения ролей между артистами[31]. В центре столбиком значатся в алфавитном порядке сначала актрисы, потом актеры театра. Слева на верхней строчке А.И. Южин выписывает все спектакли, которые обязательно должны остаться из постановок прошлых лет, справа на той же строчке — все им запланированные премьеры. В получившихся квадратиках на пересечении фамилий и названий составитель вписывает исполняемую этим актером в этом спектакле роль. Тем самым он имеет возможность контролировать количество ролей каждого члена труппы, что для А.И. Южина является первостепенной задачей его новой должности — каждый должен играть часто, постоянно репетировать.

Этот список не мог не стать самой важной бумагой первого «южинского сезона», над которой он провел в раздумьях не один день. С кем-то из этих людей он проработал вместе 27 лет, кто-то

---

[30] РГАЛИ. Фонд № 659, опись № 6, ед. хр. № 114. Вырезки из газет с рецензиями о спектаклях Малого театра в сезон 1909/10 гг.

[31] РГАЛИ. Фонд № 659, опись № 6, ед. хр. № 113. План драматической труппы на сезон 1909/10 гг.

из них помнит его первые шаги на императорской сцене. Личные отношения, моральные обязательства, справедливый взгляд профессионала — все это, несомненно, подталкивало нового управляющего труппой к длительной и тщательной работе с коллективом. Вот один из неутешительных выводов: «Итого, из цельной, объединенной тоном и традицией труппы в 18—20 человек очень крупных актеров разных оттенков, возрастов и талантов остались теперь несколько представителей уже не сплоченных в могучую единицу 80-х и 90-х»[32]. Сетуя на разобщенность поколений в Малом театре, А.И. Южин вспоминает времена, когда рядом с ним играли в полную силу М.Н. Ермолова, Г.Н. Федотова, А.П. Ленский, самая молодая, по его мнению, из этой плеяды Е.К. Лешковская. И заключает А.И.Южин свои размышления о новой должности словами: «У нас есть и артисты, и пьесы, и режиссеры, и хорошие постановки, но театра как целого нет»[33]. Задачи поставлены. И задачи эти сложные: он должен построить целое не на пустом месте, не заниматься крутыми реформами, а безболезненно вернуться к курсу, с которого за последние годы Малый театр, как крупный корабль, отклонился.

И если В.И. Немирович-Данченко всегда ставил во главу угла пьесу, а потом уже находил достойный состав исполнителей, то традиция Малого театра строилась по противоположному принципу. Роль должны получить все: и старейшины, и вновь приходящие — вот один из рецептов объединения. Не мог не задумываться А.И. Южин и о слабости театрального образования в школе Малого театра. Все существенные приобретения последних лет — со стороны, да и сам он когда-то пришел в Малый, будучи достаточно опытным актером.

---

[32] РГАЛИ, фонд №649, опись №2, ед. хр. № 404. Личное дело Сумбатова-Южина А. И.

[33] РГАЛИ, фонд №649, опись №2, ед. хр. №.404 Личное дело Сумбатова-Южина А. И.

Список, сохранившийся в архиве — чистовик, готовый результат мучительного труда, но даже он еще не окончательный. А рядом — многочисленные записки, расшифровать которые, к сожалению, не представляется возможным: отрывистые карандашные наброски как будто чужим почерком, только ему одному понятные сокращения. Все, что приходит в голову, выплескивается на бумагу, даже предложения, с первого взгляда кажущиеся сомнительными. Южинские черновики более всего напоминают палитру художника. Он пробует смешивать краски, не чураясь даже несочетаемых комбинаций, чтобы в итоговом варианте уже не было ни одного лишнего или неудачного оттенка.

Иногда меняется состав исполнителей, намеченный А.И. Южиным в предварительных записях. Зелеными чернилами в планах он отмечает фамилии актеров, играющих в одной из параллельно репетируемых пьес или в одной, но без очередного исполнителя. Красным цветом выделяются еще не приглашенные к 20 января 1909 года исполнители, которые, однако, для репертуара крайне необходимы. За редким исключением это не конкретные имена, чаще написано: «Новая актриса» (здесь нельзя не вспомнить похожую ситуацию с режиссурой), мужской артистический состав полностью укомплектован.

Эта же таблица дает возможность увидеть и несостоявшиеся планы А.И. Южина. Они интересны еще более, когда становится понятно, что таковых было крайне мало. Не был заново поставлен «Отелло», где себе он предназначал главную роль; Дездемону должна была играть О.В. Гзовская и специально для второго состава приглашенная новая артистка (кандидатура еще не найдена). Трагедия Шекспира идет в варианте 1908 года.

Бесспорной удачей первого «южинского» сезона станет не трагедия Шекспира, а искристая комедия «Безумный день, или Женитьба

Фигаро» П.О. Бомарше. А.И. Южин исполнил роль весельчака Фигаро, покорив зрительный зал, который (невиданный случай) разразился аплодисментами в середине знаменитого монолога о свободе прессы, представители коей не смогли удержаться от похвального отзыва на это событие. Не забыли в прессе отметить и работу художника Коровина, и достойных партнеров А.И. Южина — А.А. Яблочкину (Графиню), Е.К. Лешковскую (Сюзанну), О.В. Гзовскую (Керубино), Н.А. Никулину (Марселину), М.Ф. Ленина (Альмавива).

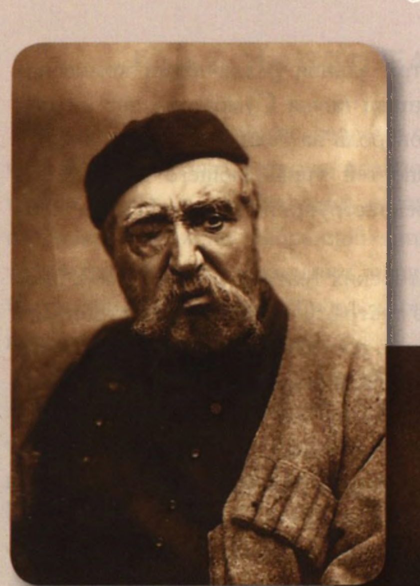
Театральная критика с вниманием и симпатией пишет про начало так называемых «южинских» сезонов. Говорили, что первый человек Малого театра самолично привозит приглашения в редакции. В.И. Немирович-Данченко пишет об этом факте иронически и с долей осуждения, а для нового управляющего в этом нет ничего странного. А.И. Южин интересуется, что говорят и пишут о Малом театре, считает это необходимой составляющей театральной жизни. «Корректно и сдержанно будем относиться к могучей силе печати»[34].

***

Важнейшая проблема Малого театра 10-х годов XX века — аварийное состояние здания. В 1908 году производилась подводка фундамента, в прессе идут споры, виновата ли в том Неглинка, заключенная в трубу прямо под помещениями театра. Начиная с 1911 года трещины можно заметить в разных местах, начиная с фасада и заканчивая подсобными комнатами, причем их количество только увеличивается. Постоянно появляющиеся для контроля за состоянием здания маяки разрываются все чаще.

---

[34] Южин-Сумбатов А.И. Воспоминания. Записи. Статьи. Письма. М.;Л., 1941. С.135.



Анания Глаха
«Измена» А.И. Сумбатова. 1920 г.



Рукайя — Е.Н. Гоголева
«Измена» А.И. Сумбатова
1920-е гг.

Сохранились протоколы осмотра здания различными комиссиями — крупной, размашистой подписи князя Сумбатова нет ни под одним из них[35]. Действительно, контроль за техническими службами театра не входил в круг обязанностей управляющего труппой. В дальнейшем споры, касающиеся реконструкции Малого театра, проходят без участия А.И. Южина.

В 1912 году дирекция Императорских театров обнародовала проект реконструкции здания Малого театра. Со стороны «Метрополя» должна была появиться трехэтажная постройка, где размещался бы камерный зал на 200 мест. Предполагалось упразднение собственной электростанции Малого театра, что позволяло бы освободить необходимые площади для других полезных целей. Существовал проект, в котором зрительный зал и сцена поменяются местами, что давало возможность к взаимному удовольствию и гостей и хозяев Малого театра увеличить фойе и гримерные комнаты. Фасад должен был приобрести другую внешность — в стиле русского Empire. Возникает правомерный вопрос: а разве здание, которое появилось на Театральной площади по проекту О. Бове, не принадлежало уже к вышеупомянутому стилю? Но архитекторы предполагают более современное решение.

Пока участие А.И. Южина в строительстве действительно не требуется, это дело дирекции и архитекторов. Когда возникает вопрос о временном переезде Малого театра в Шелапутинский особняк, где до 1907 года располагался Новый театр, а теперь после театра «Буфф» успешно ведет свое дело Незлобин, в газетах разгораются напряженные споры. Что думает по этому поводу

А.И. Южин, восстановить не удается, он просто продолжает работать.

---

[35] РГАЛИ Фонд №659, опись №5, ед. хр. №1 Протоколы, рапорта, акты и переписка дирекции Императорских театров по вопросу о перестройке здания Малого театра.

По одному, тем более первому сезону нельзя судить о той творческой перспективе, которую предполагает управляющий труппой для театра, которым он руководит, о том, насколько верно он собирается следовать однажды выбранной линии. Сам А.И. Южин дает себе трехлетний срок в ожидании первых положительных результатов. С годами планы корректируются, редко кардинально меняются, идет повседневная работа театра.

В Российском государственном архиве литературы и искусства хранятся записные книжки А.И. Сумбатова-Южина на каждый театральный сезон[36]. Аккуратные небольшие тетради, купленные в писчебумажном магазине Татьина в Богословском переулке, д.6. Написаны они были летом в Малом Покровском, место и время четко определено на первой же странице. Несколько дней отпуска А.И. Южин отдавал на подготовительную работу к новому сезону.

В этих тетрадях все — готовящийся репертуар, распределение ролей, списки артистов с их домашними адресами и телефонами, черновики докладных записок...

Подробные записи мелким почерком с использованием таблиц, написанные синими, красными и зелеными чернилами, сменяются страницами с рабочими карандашными записями, сделанными уже в течение сезона. Они часто неразборчивы, написаны более крупным почерком, второпях — номера телефонов, не подписанные ни именем, ни фамилией; только автору понятные сокращения. Часто книжку приходится переворачивать в руках — как открылась чистая страница, так и записал. Но интересно, что подготовительной работы частые зачеркивания не коснутся. Книжка с планами осенью превращается в подручную

[36] РГАЛИ. Фонд № 878, опись № 1, ед. хр. № 102.

записную, но не становится черновиком — две части четко разделены между собой.

Интересно, что первая — четкая — часть тетради пишется А.И. Южиным за один-два дня, ее структура ничуть не меняется с каждым новым сезоном. Наверняка, перед тем как сесть и записать свои мысли по поводу будущего, автор все досконально обдумал и окончательно решил, отойти от плана в дальнейшем позволят только непредвиденные обстоятельства.

Внимательнее вчитаемся в эти записи и сравним их с итоговыми докладными записками начальству.

«Ближайшими задачами, возложенными на меня Вашим превосходительством при назначении меня Управляющим труппой, были:

1) образование основного репертуара из русских и иностранных классических авторов,

2) постановка наиболее выдающихся по новизне приемов творчества и оригинальности формы и замысла и наиболее талантливых западных писателей,

3) постановка пьес современного нового русского репертуара» — так начинается отчет А.И. Южина директору Императорских театров о работе Малого театра за 1911/1912 гг.[37].

Начнем и мы с репертуара. Каждый сезон начинается с премьеры по пьесе А.Н. Островского, исключением стал лишь 1912 год, когда первым спектаклем Малого театра 26 августа по случаю 100-летнего юбилея Отечественной войны стал «Двенадцатый год» А.И. Бахметьева в постановке С.В. Айдарова и И.С. Платона.

А.И. Южин выступил в роли М.И. Кутузова.

Второй сезон А.И.Южина в качестве управляющего труппой начался 1 сентября 1910 года пьесой «Грех да беда на кого

[37] РГАЛИ, фонд №878, опись №1, ед. хр. 107 Отчеты Сумбатова-Южина Ал.Ив. директору Императорских театров о работе Малого театра за 1911/1912 гг.

не живет» А.Н. Островского в постановке Н.К. Яковлева. П.Д. Боборыкин, П.П. Гнедич, И.Н. Потапенко, Е.П. Карпов, И.И. Колышко — современные отечественные авторы, пьесы которых были поставлены в этот сезон. Я. Седерберг, Б. Бьернсон, Г. Ибсен — зарубежные драматурги, еще не проверенные временем. Ю.И. Крашевский — польский писатель середины XIX века. Из признанной классики — «Мария Стюарт» Ф.Шиллера, «Мнимый больной» Ж.Б.Мольера и постоянно возрождающийся «феникс» Малого театра — «Горе от ума».

Спектакли по пьесам Ф. Шиллера и А.С. Грибоедова придирчивый зритель мог посчитать не премьерами, а простыми возобновлениями: в репертуар после некоторого перерыва возвращаются любимые актерами и публикой произведения. Две пьесы в стихах — трагедия и комедия, с прекрасными ролями, построенные вокруг конфликта двух центральных персонажей, простор для двух актерских дарований — частый выбор для бенефисов и юбилеев. В первом случае — две королевы, две женщины, Мария Стюарт и Елизавета Английская; во втором — двое мужчин, два поколения, Фамусов и Чацкий.

Таких пьес в Малом театре было несколько — они пропадали с афиш на несколько сезонов, но потом появлялись вновь — с молодыми исполнителями, в другой декорации, но режиссер обычно повторял свою или даже чью-то прошлую постановку.

Интересно заметить, что именно фрагменты из этих пьес для своего юбилейного вечера в 1920 году выберет М.Н. Ермолова. Важная центральная сцена встречи двух королев во время охоты у Ф. Шиллера и сцена бала в третьем действии «Горя от ума». Две сильнейшие сцены в мировой драматургии: дуэт и ансамбль.

Как можно увидеть, тенденции первого сезона не прерываются, А.И. Южин четко ведет свою репертуарную линию, что

дает возможность говорить не о случайных постановках первых попавшихся в контору пьес, а об определенном подходе к драматургии. Чем же руководствуется управляющий труппой Малого театра, формируя афишу на будущие сезоны? Вряд ли можно сказать, что он специально ищет пьесы, чтобы с их помощью он мог выразить какую-то значимую для него собственную мысль или позволяет это сделать работающим в Малом театре режиссерам. Вероятнее всего, он просто выбирает лучшие произведения вчерашнего и сегодняшнего дня.

Если Художественный театр тщательно выбирал пьесу, которая могла бы сказать нечто важное о современной жизни, и сначала спектакль складывался в мыслях постановщика, то Малый часто подбирал пьесы специально для актеров. Драматургия могла быть невысокого качества, но она давала простор актерской игре. Например, почти каждый сезон находилась пьеса, где мог бы появиться дуэт А.И. Южина и Е.К. Лешковской. Свою тему, позднюю осеннюю любовь уже уставших от жизни людей, они несли и в «Amor-omnia» Я. Седерберга в постановке С.В. Айдарова (1910 г.), и в «Дебюте Венеры» Э. Гойера в постановке того же режиссера (1913 г.), и в «На полпути» А. Пинеро в постановке С.К. Броневского (1912 г.), и в «Огненном кольце», спектакле Ф.Ф. Комиссаржевского (1913 г.) по пьесе С.Л. Полякова. Все эти пьесы быстро забылись, но были еще и «Женитьба Фигаро», и драматургия самого Сумбатова.

Внимательнее других прочтем записную книжку, посвященную сезону 1911/1912 гг., и план, предназначенный уже не для внутренней работы, а для руководства. Расхождений почти нет.

На простой вопрос: почему была взята для постановки та или иная пьеса, дается однозначный ответ: «Выбор классических постановок наступающего сезона произведен в соображении с наличными



Луначарский А.В.

силами труппы»[38]. И возникает в планах «Макбет» и «Как вам это понравится» У. Шекспира как пьесы, противоположные по своему настроению. Непременно в плане присутствует имя А.Н. Островского — репетиции «Бесприданницы»и «Талантов и поклонников» начнутся в начале сезона. Для Е.К. Лешковской готовилась «Провинциалка» И.С. Тургенева. Мольеровская «Школа мужей» появляется на сцене Малого театра после удачного режиссерского опыта С.В. Айдарова с комедией «Мнимый больной».

Присутствие современной драматургии в афише Малого театра сложнее обосновать в докладной записке В.А. Теляковскому. Пьесы ставятся из-за Н.А. Никулиной («Большие и маленькие»), М.Н. Ермоловой («Израиль», к тому же там есть три прекрасные мужские роли для А.А.Остужева, К.В. Бравича и самого А.И. Южина), Е.К. Лешковской («На полпути»), Е.Н. Рощиной-Инсаровой («Бесчестье» может стать первой ролью актрисы после «Грозы»). Признанные удачными пьесы самого Сумбатова не включаются в афишу Малого театра первых «южинских» сезонов по его единоличной воле.

Существует также список названий, которые возможно восстановить в 2—3 репетиции, своеобразный «неприкосновенный запас»: «Женитьба», «Доходное место», «Невольницы», «Бедность не порок», «Отелло».

Естественно, кроме премьер, более посещаемых и чаще идущих, обыкновенно репертуар Малого состоял и из спектаклей, поставленных в предыдущих сезонах. Какие же спектакли имели долгую и счастливую судьбу, а какие стали всего лишь несущественными однодневками?

Для ответа на этот вопрос рассмотрим репертуар Малого театра уже упомянутого нами выше сезона 1912/1913 гг.; три года — достаточный срок для подведения промежуточных итогов, проверки на

---

[38] РГАЛИ. Фонд №659, оп. №1, ед. хр. № 631. Репертуарный и бюджетный план драматической труппы Московских императорских театров на сезон 1911/1912 гг.

прочность своих первоначальных устремлений. Сам А.И. Южин, повторимся, давал себе именно этот «испытательный» срок.

Всего на афише театра в это время 30 названий. Островский — самый популярный автор на сцене Малого. «Без вины виноватые» — успешная постановка 1908 года, существенная в свое время для М.Н. Ермоловой, ставшая для великой актрисы первой на родной сцене после годового отпуска. «Бесприданница» — премьера прошлого сезона. Обе не слишком востребованы: первый спектакль прошел 4 раза, второй — 5. Чуть большее количество представлений насчитывают «из драматических хроник» «Дмитрий Самозванец и Василий Шуйский» (этим спектаклем открылся первый «южинский» сезон) и «Козьма Захарьич Минин-Сухорук» (оба по 7). Самой посещаемой среди пьес Островского становится последняя премьера по его комедии «Таланты и поклонники» (спектакль прошел 18 раз при хороших поступлениях в кассу, в некоторые дни превышающих 1600 рублей). Но в сумме пьесы Островского давали низкие сборы.

Более других популярны непосредственно премьеры этого сезона: «Ассамблея», комедия П.П. Гнедича, прошла 37 раз, на втором месте по количеству показов пьеса В.А. Александрова «История одного брака» (24). На сцене Малого, как можно убедиться, преобладает современная драматургия, русская и зарубежная. Чуть больше десяти раз прошла каждая из премьер театра: пьеса С.А. Найденова «Роман тети Ани», комедия Ю.Д. Беляева «Дама из Торжка», комедия Э. Гойера «Дебют Венеры», трагикомедия А. Шницлера «Обширная страна», драма Л.Н. Андреева «Профессор Сторицын», драма Вл.И. Немировича-Данченко «Цена жизни», трагедия А. Пароди «Побежденный Рим», комедия М. Прага «Идеальная жена». Из новых классических названий — «Как вам будет угодно» У. Шекспира и «Келья в Чудовом монастыре» — сцены из пушкинского «Бориса Годунова» с А.И. Южиным в роли Пимена.

Очень популярна историческая тема. Выходят юбилейные спектакли «Двенадцатый год», историческая хроника А.И. Бахметьева, где А.И. Южин играет Кутузова (к столетию войны с Наполеоном), и «1613 год. Избрание на царство царя Михаила Феодоровича Романова» — сказание в лицах Н.А. Чаева (к 300-летию избрания на царство династии Романовых).

Продолжают приносить значительный доход и прошлогодние постановки, среди которых пьеса Ф. Филиппи «Бесчестье», драма в стихах О. Уайльда «Герцогиня Падуанская», пьеса А. Бернстейна «Израиль», пьеса А. Пинеро «На полпути», «Плоды просвещения» Л.Н. Толстого, комедия А. Дюма-сына «Убеждения г-жи Обрэ» и комедия В.А. Рышкова «Прохожие» — практически половина всего репертуара сезона 1911/12 гг.. Другая же часть постановок не оказалась столь долговечной в репертуаре Малого театра. Из современной драматургии прошлых сезонов изредка появляется «Литература» А. Шницлера, поставленная в 1909 году (в 1912 году состоялось 3 спектакля).

Подлинная классика занимает по количеству спектаклей и по посещаемости не лидирующее положение. Основной репертуар пока уступает ведущее место текущему. Обыкновенно на утренниках идет «Горе от ума», всего трижды появится «Мария Стюарт» и столько же мольеровский «Мнимый больной» — вышеупомянутые премьеры второго «южинского» сезона.

Необходимо заметить, какие названия сходят довольно скоро. В первую очередь здесь следует упомянуть качественную драматургию. Всего год идет «Кукольный дом» Ибсена, быстро сходит «Гроза», поставленная на 2 года позже юбилея пьесы, но так и не удавшаяся с новыми исполнителями. Для сравнения можно привести репертуар Малого театра сезона 1917/18 гг. Естественно, жизнь изменилась, но тем продуктивнее сравнение.

Итак, на афише среди прочего можно вновь увидеть «Без вины виноватые» 1908 года. Островский продолжает лидировать среди

авторов Малого театра. Помимо уже вышеназванных пьес и традиционной премьеры сезона — на этот раз идут «Бешеные деньги» — зрители могут увидеть: «Дмитрий Самозванец и Василий Шуйский», «Таланты и поклонники» (1912 г.), «Правда — хорошо, а счастье лучше» (1913 г.), «Свои собаки грызутся, чужая не приставай!» (1914 г.), «Воевода» (1915 г.), «Трудовой хлеб» (1915 г.), «На бойком месте» (1915 г.). «Бешеные деньги» впоследствии можно будет увидеть и в 1930-е гг., спектакль оставался столь же популярным, несмотря на отсутствие режиссуры в понимании Художественного театра и смену актерских составов.

Как водится, основу афиши 1917/18 гг. составляют премьеры двух последних сезонов. В 1915 г. были поставлены: «В царстве скуки», комедия Э. Пальерона, одноактная комедия Н.А. Григорьева-Истомина «Дружеское поручение», его большая комедия «Сестры Кедровы», «Стакан воды» Э. Скриба, «Чародейка» И.В. Шпажинского — первая трагедия в данном списке спектаклей. Из 1916 г. в репертуар следующего сезона перешли: «Благодать», комедия Л.Н. Урванцева, «Венецианский купец» У. Шекспира (ставший трагической историей Шейлока, благодаря исполнению центральной роли А.И. Южиным), «Ночной туман» А.И. Сумбатова, «Розалинда» — Д. Барри и «Светлый путь» С.Д.Разумовского.

Среди самых долгоидущих спектаклей: «Горе от ума», «Плоды просвещения» и «Школа мужей» (1911г.), «Цена жизни» Вл.И. Немировича-Данченко (1913 г.). Последняя пьеса была далеко не новой в творчестве драматурга, до этого он уже протестовал против постановки своей «Последней воли» в бенефис А.А. Яблочкиной, однако спектакль «Цена жизни» продержался в репертуаре достаточно долго. В списке спектаклей Малого театра этого сезона есть еще и «Предложение» А.П. Чехова, премьера этой шутки состоялась в 1891 г. В указателях премьер последующих сезонов,

опубликованных в нескольких сборниках, изданных как самим Малым театром, так и другими издателями[39], «Предложение» нигде не значится как новинка, и, к примеру, в сезоне 1912/13 гг. спектакль не шел. Вполне возможно, что одноактная пьеса Чехова не покидала надолго афишу Малого, менялись актеры, что обычно не отмечалось как возобновление уже когда-то шедшего спектакля.

Жанрово, как можно увидеть из вышеприведенного списка, преобладают комедии, единственная трагедия (если не считать, а считать не стоит — «Чародейки» и «Венецианского купца») — «Флорентийская трагедия» — одноактная пьеса О.Уайльда, премьера которой состоялась 27 декабря 1917 года. Ее же в это время репетируют в Художественном театре. Комедия в начале XX века на Императорской сцене становится самым популярным жанром, она выходит на первое место по количеству и значительности постановок, ранее занятое ее противоположностью — трагедией.

Для сравнения можно заметить, что В.И. Немирович-Данченко, напротив, в эти годы занят трагическим репертуаром на сцене Художественного театра. С ним связаны наибольшие удачи его жизни, например, «Братья Карамазовы».

МХТ в эти годы выбирает для постановки, по словам П.А. Маркова, «проблемные пьесы»[40], Малый же, напротив, сопротивлялся всему, где они видели проблему или намек на надлом, острую боль. Актеры наполняли по мере возможности спектакли полнотой ощущения жизни, оптимизмом. Показателен пример «Стакана воды», все исторические, политические события которого происходят всего лишь из-за любви, из-за стакана воды. Спектакль продержался на сцене почти тридцать лет, тогда как проблемные спектакли

---

[39] Ежегодник Малого театра. 1955-1956. М., 1961; Малый театр. 1917—1974. Т .2. М., 1983; История русского драматического театра. В 7 т. Т. 7. М., 1977.

[40] Марков П.А. Книга воспоминаний. М., 1983, с. 201.



Оливер Кромвель
«Оливер Кромвель» А.В. Луначарского. 1921 г.

К.С. Станиславского и В.И. Немировича-Данченко на вечные, бытийственные темы выдерживали небольшое количество представлений: «Ставрогин» (1913 г.) прошел только 45 раз, «Мысль» Л.Н. Андреева — всего 19.

Зато популярны в Камергерском переулке «Хозяйка гостиницы» К. Гольдони с О.В. Гзовской в роли Мирандолины (премьера в 1914 г., спектакль прошел 142 раза) и мелодрама И.Д. Сургучева «Осенние скрипки» (премьера 1915 г., спектакль выдержал 109 представлений). Простому всегда отпущен более долгий срок жизни. Актриса и драматург Малого театра были популярны и на сцене Художественного. Причем О.В. Гзовская уходила из МХТ, а имя И.Д. Сургучева на афише приносило актерам только стеснение и чувство неловкости. Долголетие на сцене МХТ сопутствовало также «вечным» чеховским пьесам и горьковскому «На дне», которые до сих пор интересуют и всегда будут интересовать и постановщиков, и зрителей.

Наверное, следует задать вопрос, почему же спектаклям, сделанным по старым принципам, был отпущен более длительный срок жизни. Каждое произведение, основанное на свежей мысли, требующей немедленного разрешения проблемы, исчерпывает себя, когда высказывание полностью завершено. Когда вопрос, заявленный в спектакле, разрешен. Спектакли, построенные на актерском мастерстве, могут жить до тех пор, пока существует школа этого отдельного театра или целого направления — «чистое искусство».

Малый театр и МХТ — два театра, которые в этот период невозможно не сравнивать. И здесь нельзя не упомянуть о некоторых проблемах строительства репертуара Малого театра, связанных с театром Художественным. Очень часто эти два театра одновременно обращались к одним и тем же пьесам. Иногда это «соревнование» давало критикам и зрителям повод для сравнения двух постановок,

но бывали случаи, которые лишали Малый возможности иметь в своей афише интересную драматургию. К известному инциденту с «Дядей Ваней» следует добавить долгую и мучительную историю так и несостоявшейся в Малом театре постановки «Живого трупа» Л.Н. Толстого.

В РГАЛИ хранится огромная папка с длинным названием: «Переписка Сумбатова-Южина Александра Ивановича с Толстыми Александрой и Татьяной Львовной, с Немировичем-Данченко Владимиром Ивановичем, с Чертковым Владимиром Григорьевичем и Теляковским Владимиром Андреевичем о приобретении права на постановку в Малом театре пьесы Толстого Л.Н. «Живой труп»[41]. У А.И. Южина в очередной раз, как собственно и с «Дядей Ваней», ничего и не вышло. МХТ вновь перехватил право первой постановки.

«Сплошная погоня за модой — всегда, правда, несколько устаревшей, прошлогодней, но все-таки модой, стремление понравиться дешевой толпе», — комментирует Влас Дорошевич работу А.И.Южина над выбором драматургии[42]. Таково мнение критика, с которым вряд ли можно согласиться.

***

Оформление спектаклей Малого театра чаще всего представляло подбор из уже существующих декораций. Когда же писались новые эскизы установок и костюмов, то обыкновенно это делали для каждого отдельного действия разные художники, иногда даже для отдельных картин внутри одного действия — разные. Под чьим же руководством работали постановочные и пошивочные части театра —

---

[41] РГАЛИ. Фонд №878, опись №1, ед.хр. №108.

[42] Театральная критика Власа Дорошевича. Минск, 2004, с. 554.

существенный вопрос для характеристики творчества Малого театра под руководством А.И. Южина.

«Особенная необходимость улучшить постановку пьес в декоративно обстановочной части ввиду сильной конкуренции именно в этой области не только со стороны Художественного, но и других частных театров, как, например, Незлобина (постановка «Орленка» и др.)»[43] — так понимает управляющий труппой одну из своих задач.

Из имен художников первого ряда, работавших в эти годы, следует назвать, конечно же, А.Я. Головина и К.А. Коровина. Первый оформлял «Привидения», второй был автором оформления «Женитьбы Фигаро» и «Макбета». Работы и того, и другого достаточно традиционны: комната, верные исторической эпохе костюмы. В Художественном театре с 1911 по 1914 г. работали Симов, Крэг, Сапунов, Добужинский, Рерих, Бенуа, Кустодиев. Разница подходов очевидна.

Интереснее же разобраться в том, что создают на сцене Малого театра художники, имена которых на слуху в основном у историков сценографии. Есть ли у них единая линия, или смена декораций во время спектакля превращалась в чреду бездумно сменяющихся картинок, заданных в ремарках драматургом.

Л.М. Браиловский, ставший более или менее известным по мольеровскому «Лекарю поневоле» в постановке Ф.Ф. Комиссаржевского, сочинил декорации и костюмы к «Горю от ума» 1911 года. Тому самому, которое вышло после заседания репертуарного комитета по поводу нового варианта текста, о чем говорилось в первой главе. В Государственном Центральном театральном музее им. А.А. Бахрушина хранятся его многочисленные эскизы к этой постановке. Первое, что замечаешь при их просмотре: насколько

---

[43] РГАЛИ. Фонд № 659, оп. №1, ед. хр. № 631. Репертуарный и бюджетный план драматической труппы Московских императорских театров на сезон 1911/12 гг.

все костюмы тщательно придуманы, видны все детали, описаны все ткани. Есть подробнейшие эскизы костюмов приживалки и арапа, которых привозит на бал Хлестова (последний, вероятно, выходил на сцену, несмотря на все возражения Софьи, хотя та упоминает арапку)[44], основные персонажи по ходу пьесы меняли свои костюмы; все смены можно проследить по сохранившимся зарисовкам.

Особо следует остановиться на костюме Репетилова[45]. Его играл А.И. Южин, его имя и написано рядом с именем персонажа на эскизе карандашом — так традиционно делают. Но на эскизе изображен полноватый курносый блондин, на которого актер в жизни совсем не походил. Можно взглянуть на фотографии А.И. Южина в этой роли, их достаточно: костюм полностью совпадает, грим совершенно другой. Кажется, что Л.М. Браиловский придумывает свои костюмы, не заботясь при работе о том, кто именно будет их носить. Они, конечно же, должны быть удобны и красивы, но внешность актера уходит на второй план. Кто будет играть придуманный художником персонаж, его если и интересовало, то далеко не в первую очередь.

Один эскиз подписан просто: «Старая дева»[46]. Это скорее не эскиз, а портрет, какой костюм носит эта героиня, по нему нельзя увидеть, прическа также дана в виде наброска. Зато четко написано лицо персонажа, не актрисы, имя будущей исполнительницы не указано. Скоре всего, такой увидел художник Графиню-внучку: «Зла, в девках целый век».

В том же декорационном отделе ГЦТМ можно рассмотреть эскизы Б.О. Гейкблюма. Художник предполагает, что действие всегда происходит на открытом воздухе, даже если выгородка представляет собой комнату — виден пейзаж за окном, чаще всего летний.

---

[44] ГЦТМ им. А.А.Бахрушина. Декорационный отдел. № 62431/2-611.

[45] ГЦТМ им. А.А.Бахрушина. Декорационный отдел. №62431/2-617.

[46] ГЦТМ им. А.А.Бахрушина. Декорационный отдел. №62433/2-642.

Спектакль «Перед зарею» по пьесе П.П. Гнедича, в постановке С.В. Айдарова оформлен им так, что картина парка дана едва ли не тщательнее, чем обстановка комнаты[47]. Почти все помещения на эскизах к спектаклям Малого театра 1910-х гг., которые можно увидеть в коллекции Бахрушина, предполагают воздух за пределами сценического пространства. Комната всегда как будто освещена дневным светом, даже в «Горе от ума» Л.М. Браиловского есть окна у тщательно продуманного и построенного купола над бальным залом.

Новшества постепенно приходят в Малый. По старой традиции три первых действия комедии Грибоедова шли в одной декорации, Л.М. Браиловский формально ничего не меняет: на сцене большой зал в доме Фамусова — просторный, с колоннами, но каждый раз с очередным открытием занавеса зритель видел его как бы с разных точек. То его внимание было обращено на двери комнаты Софьи, то на кабинет хозяина старинного московского особняка.

Эскизы этих постановок детально прочерчены и подписаны очередным режиссером, ставящим спектакль — Е.А. Лепковским, и самим управляющим труппой А.И. Южиным. Подпись второго всегда подтверждает печать с датой и указанием занимаемой должности.

Некоторые театральные работы Л.М. Браиловского в иные моменты напоминают по манере произведения Врубеля. Одно из его безымянных произведений — лицо немолодого человека можно принять за наброски к известной картине «Пан»[48]. Признаки стиля модерн в живописи у Л.М. Браиловского видны почти всегда. Подтверждением этому могут служить и его костюмы к «Стакану воды». Оранжевый, красный, желтый — теплая цветовая гамма модерна; темно-синий и голубой — холодная, чуть ломаные линии, всегда передана пластика персонажа.

---

[47] ГЦТМ им. А.А.Бахрушина. Декорационный отдел. №62435/2-701.

[48] ГЦТМ им А.А. Бахрушина Декорационный отдел №62431/2-630.

Но работа художника и работа постановочной части не всегда сотрудничество. А.И. Южин видит, что в Художественном театре ни одна декорация или детали мебели ни разу не появятся в другом спектакле. А в Малом «просить у монтировочного отделения» — обычная формула общения, «формула, берущая страшное количество времени и сил, не только дорогих, но невознаграждаемых в лихорадочной дневной и ночной режиссерской работе в сезоне»[49].

***

«Постепенная организация труппы, привлечение новых сил взамен тяжелых потерь предшествовавших лет, развитие молодых сил, увеличение работоспособности труппы, постепенная подготовка молодежи»[50]— следующая по важности задача управляющего труппой, тем более официальное наименование занимаемой А.И. Южиным должности впрямую отсылает именно к этой цели.

В начале 1910-х гг. А.И. Южин пересматривает форму контракта артистов с конторой Императорских театров. Изменения незначительны, но существенны[51]. Во-первых, из текста договора вычеркнуто слово «амплуа». Управляющий официально (только в 1913 году!) убирает это устаревшее понятие. Далее, он приравнивает характерный костюм к историческому, что позволяет актеру не оплачивать его из своих средств. И, наконец, определены четкие границы вакационного времени и отпуска в пользу актеров Императорских театров. В итоге этих, на первый взгляд, формальных изменений в контракте актеры выиграли материально.

---

[49] РГАЛИ, фонд №878, опись №1, ед. хр. №107 Отчеты Сумбатова-Южина Ал. Ив. директору Императорских театров о работе Малого театра за 1911/1912 г.

[50] РГАЛИ, фонд №878, опись №1, ед. хр. №107 Отчеты Сумбатова-Южина Ал. Ив. директору Императорских театров о работе Малого театра за 1911/1912 г.

[51] РГАЛИ, фонд №659, опись №1, ед.хр. №640а. Контракты артистов с конторой Императорских театров и дополнения к ним.

В сезоне 1911/12 г. (именно это время наиболее показательно для оценки первых результатов деятельности А.И. Южина в Малом театре, о чем уже было сказано в связи с драматургией) крупными приобретениями А.И. Южин считает Бравича и Климова, «Шухмина – артистка искренняя, нервная и бесспорно талантливая, а кроме того — чуткая и работающая, как это показала роль Норы»[52]. Есть и потери, главный пробел — отсутствие яркого комического дарования, каким был Ф.А. Парамонов.

А.И. Южин впрямую пишет, что «бегство из труппы — отсутствие надежды на работу». И действительно, у него нет физической возможности дать 70 артистам роли, отвечающие степени их дарования, ведь в сезон выходит не более 14 спектаклей. Хотя укомплектована труппа неплохо, в чем можно убедиться благодаря следующей таблице[53].

п/п	Труппа по отделам	Женщины	Мужчины
1	Главные первые роли	5	5
2	Первые молодые роли	5	3
3	Первые характерные роли	7	10
4	Молодые роли	5	4
5	Характерные роли	6	4
6	Третьи роли	10	5

При этом 4-й и 5-й отделы могут дублировать 2-й и 3-й. Но самыми интересными для публики все равно остаются крупнейшие актеры, яркие дарования, как сегодня сказали бы «звезды». По-

[52] РГАЛИ, фонд №878, опись №1, ед. хр. №107 Отчеты Сумбатова-Южина Ал. Ив. директору Императорских театров о работе Малого театра за 1911/1912 г.

[53] РГАЛИ, фонд №878, опись №1, ед. хр. №107 Отчеты Сумбатова-Южина Ал. Ив. директору Императорских театров о работе Малого театра за 1911/1912 г.



Август XIII
«Железная стена» Б.К. Рында-Алексеева. 1923 г.

степенно А.И. Южин отказывается от распределения ролей в двух составах, считая эту меру вынужденной для первых сезонов.

Сокращение актерского состава произойдет только весной 1918 года, в труппе останется 52 актера (в том числе Г.Н. Федотова, которая уже не в состоянии работать по болезни — а как иначе в театре-семье, и Н.А. Никулина), но на этом мы подробнее остановимся в III главе.

Стоит в связи с мыслями А.И. Южина об актерах упомянуть более поздний визит в Москву Э.Г. Крэга. Вот что знаменитый режиссер рассказал о труппе Малого театра в 1935 году: «Первым я посетил в Москве Малый театр. Я смотрел спектакль «Волки и овцы», трагикомедию Островского. Когда поднялся занавес, началось представление очень типичной старой русской пьесы, которую играли знаменитые актеры этого прекрасного, старого, традиционного театра, но с прибавлением всякого рода новых трюков, мизансцен и костюмов, с вращающейся сценой и так далее. Я был огорчен несоответствием, ибо то, что я увидел и услышал, упрямо отказывалось стать современным, но уже не было больше старомодным.

Если бы я был русским, я сделал бы Малый театр и его работников моей мастерской, предпочтительно перед всеми другими театрами. Через несколько лет мы обогнали бы все театры города. Мне хотелось бы спросить каждого актера труппы о правилах, которыми он руководствовался в игре, но я сознавал, что актеры, подобно скупцу, стали бы уверять, что ничего не прячут, в то время как под полом, на чердаке и под обшивкой стен накопленные ими золотые мысли теряют свою ценность в темноте»[54]. Кажется, что подобное впечатление могло бы возникнуть у Крэга, посети он Малый театр несколькими годами ранее, во время «южинских» сезонов, за исключением лишь упомянутых мастером трюков.

---

[54] Крэг Э.Г. Три интервью. // Новая рампа, 1935, март.

Прочитав несколько интервью Крэга во время его приезда в Россию, неожиданно находишь, что некоторые мысли А.И. Южина — несомненного театрального консерватора — оказывается, были близки и гениальному режиссеру-новатору. У них один любимый актер — В.И. Качалов. «Я согласен с теми, кто считает, что главой театра должен быть драматург. Но он будет им только тогда, когда придет в театр и останется там. До сих пор нашлось еще мало драматургов, которые отдали бы свою жизнь театру. Вот почему теперь во всем мире режиссер приобрел такое большое значение: он день и ночь работает для своего театра; он делает все возможное в ожидании драматурга-режиссера, запоздание которого уже вызывает некоторую тревогу»[55]. Как не вспомнить в связи с этим роль А.Н. Островского в Малом театре. Вот подлинный драматург- режиссер, опыт которого А.И. Южин не может забыть.

Нельзя не перечислить и актерские работы самого А.И. Южина этих лет. Его не покидает интерес к «Горю от ума». В 1911 году он сыграет Репетилова, свою вторую роль в грибоедовской комедии, между Чацким и Фамусовым. Чацкий был его успешным дебютом на сцене Малого в 1882 году, Фамусов в спектакле, выпущенном в 1917 году, станет последней ролью актера, сыгранной на родной сцене в 1926 году.

Из репертуара самого популярного в этом театре драматурга А.Н. Островского — Паратов, Царь Иван Грозный в «Василисе Мелентьевой» и Телятев. В это время сыграны две существенные для любого актера роли в шекспировских трагедиях — Макбет и Шейлок. Трагический репертуар — постоянное предпочтение А.И. Южина, однако удачными единодушно признаются его Болингброк в «Стакане воды», Фамусов и Телятев – роли, построенные на изысканной словесной игре, сыгранные по законам высокой комедии.

---

[55] Крэг Э.Г. Три интервью. // Новая рампа, 1935, март.

Зрители 1880-х гг. приходили в Малый театр внимать М.Н. Ермоловой в роли Орлеанской Девы, зрители 1910-х гг. (конечно же, в большинстве своем те же люди, постаревшие на 30 лет) заворожены уже немолодым трио в составе Ермолова — Лешковская — Южин в комедии Скриба «Стакан воды».Те же зрители смотрят и «Братьев Карамазовых» в постановке В.И. Немировича-Данченко — подлинная русская трагедия теперь живет по новым законам и на другой сцене.

Трагический, скорее даже романтическо-трагический монолог на императорской сцене вытесняется блистательными комедийными диалогами, на смену жертвенному пафосу героев приходит скрытый драматизм. Ведущая сильная сольная партия трагического, романтического актера или актрисы меняется на чередование дуэтов, трио, квартетов. Малый театр «южинских» сезонов — ансамблевый, конечно же, немного в другом смысле, нежели это подразумевали К.С. Станиславский и В.И. Немирович-Данченко.

«В пьесе Скриба «Стакан воды» играли Ермолова, Лешковская и Южин. Вот почему об этом спектакле осталось воспоминание, точно о концерте трех виртуозов, о музыкальном каприччио, разыгранном тремя замечательными музыкантами, для которых Скриб был приятной забавой, возвращающей их к временам молодости»[56]. Ансамблевость Малого театра провоцирует театроведов при ее определении на музыкальные ассоциации, тем самым подчеркивая ее «концертность». Блестящий спектакль родился из просто «хорошо сделанной пьесы», сыгранный мощными актерами на закате своих сил.

***

Упомянув о драматургах, художниках и актерах, чьи имена встречаются на афишах Малого театра 1910—1917 гг., нельзя не рас-

[56] Никулин Л. Люди русского искусства. М., 1952, С.264.

сказать о работавших там режиссерах и отношении А.И. Южина к этой профессии.

Итоги сезона 1911/1912 гг., отчет в дирекцию Императорских театров, адресованный В.А. Теляковскому. Написанное о «режиссерской части» — самый интересный фрагмент. Он неровен по литературному стилю, в нем много зачеркиваний, помарок. Эти страницы не похожи ни на планы в записных книжках, ни на традиционные отчеты, написанные без единой кляксы. Ясно, что речь идет о наболевшем, мысли формулируются здесь и сейчас, хотя размышления происходят давно, но они еще не завершены, перед нами — не окончательно сформулированный итог, который более не подвергается сомнению. Позволим же себе переписать оттуда наиболее существенные фрагменты[57].

«За эти 13 лет со дня зарождения Художественного театра они, давшие много новых и ценных явлений в области и репертуара, и артистических дарований, и постановок наряду со множеством отрицательных сторон, тем не менее не дали ни одного режиссера (здесь и далее выделено А.И.Южиным. — *А.Г.*), кроме все тех же Станиславского и Немировича-Данченко, хозяев и полновластных распорядителей всеми силами своего театра».

И это отчасти справедливо: профессия не сформировалась, есть лишь ряд уникальных дарований. Школы нет, но все ведущие режиссеры, так или иначе, — выходцы из Художественного театра, которым, однако, не удалось в силу разных причин создать нечто равноценное своей alma mater.

«Ни один театр не дает режиссеру той власти надо всем театром, начиная с репертуара и кончая освещением, начиная с права изменения авторского текста, даже у Шекспира, где роль Антония в

---

[57] РГАЛИ, фонд №878, опись №1, ед. хр. №107. Отчеты Сумбатова-Южина Ал.Ив. директору Императорских театров о работе Малого театра за 1911/1912 г.

«Юлии Цезаре» прервалась музыкальными номерами, и кончая тем, что артисты у них не играют годами».

«Исключение Мейерхольд на Александринской и Мариинской сценах, и то в тех случаях, где он является исполнителем Ваших планов. Но тот же Мейерхольд у Комиссаржевской, Санин в театре Айдарова, Попов в Малом театре, Марджанов у Незлобина (...) и т.д. сталкивались с иными условиями (...) и тускнели с первого же сезона».

Таким образом, А.И. Южин отмечает несвободу режиссера в современном театре, что в первую очередь и дает повод для разговора о том, что такой профессии пока не существует.

Постепенно А.И. Южин пытается формулировать суть проблемы: «И это нормально: роль режиссера не может быть творческой. Его роль — вызывать творчество в других и окружить художников сцены лучшими условиями обстановки, для чего ему нужны средства и власть над всем, что служит главной, если не единственной задачей театра — исполнению пьесы, а не может и не должно стоять над ним и даже рядом с ним, как в театрах специальных, вроде Художественного».

«Режиссером в смысле Станиславского и Немировича, то есть — душою театра, может быть только сама труппа в лице главных ее сил. Режиссером в общем значении слова может быть тот человек:

1) который обладает тонким и изящным вкусом, авторитетом, тактом, общим образованием, глубоким знанием театра, пониманием художественной эволюции;

2) которому дана полная власть над служебными силами театра, средства для создания своего замысла и свобода действий.

Ни такого человека, ни таких условий я не знаю. Убедился в том, что режиссерские имена прежде всего гибнут очень скоро от честолюбивого желания стать над большими артистами, от неуме-

ния считаться с духом того театра, где они работают, от желания проявить свою оригинальность и новизну и, наконец, от того, что ни власти, ни средств, ни свободы действий в их руках нет даже для осуществления самых умеренных их фантазий». И это, наверное, самый важный фрагмент из всех записей А.И. Южина, касательно профессии режиссера.

«Внутренний режиссер спектакля — группа главных сил ее труппы, ее четвертая или пятая часть. Режиссеры не способны забыть свою личную славу и подавить свою индивидуальность, подчиниться таланту и тону труппы и подчинить ее своему такту, образованию и художественной культуре», — таково заключение той части отчета, которая посвящена режиссерской части Малого театра, ее неутешительный итог, попытка определить коренную причину сложившейся театральной ситуации. А.И. Южин мог бы всего этого и не писать, от него никто не требовал общетеоретических рассуждений о профессии и анализа работы каких-либо иных театров, кроме Малого. Но, и Южин это прекрасно понимает, не пытаясь сформулировать основные проблемы всей современной режиссуры, нельзя разобраться и во внутренней непростой ситуации в старейшем московском театре.

Далее необходимо ответить на практический вопрос: кто же непосредственно ставил на сцене Малого театра? По количеству постановок лидируют штатные режиссеры. За период с 1909 по 1917 г. И.С. Платон выпустил 34 спектакля, С.В. Айдаров — 32, Е.А. Лепковский — 27. В большом отрыве за ними следуют: Н.К. Яковлев (5 премьер), С.К. Броневский и С.Н. Фохт (по 2 спектакля), В.В. Максимов, Н.М. Падарин и О.А. Правдин (по 1). Все они были также и актерами, получавшими за это фиксированное жалованье в зависимости от количества выходов. Та же система существовала и в Александринском театре в Санкт-Петербурге, где

В.Э. Мейерхольд не только ставил спектакли, но и, к примеру, за сезон 1909/10 гг. 11 раз сыграл Принца Арагонского в «Венецианском купце», свою старую роль.

Итого за время «южинских» сезонов на сцене Малого театра состоялось 106 премьер. Лишь «Дмитрий Самозванец и Василий Шуйский» 1909 года и «Двенадцатый год» 1912 года были поставлены совместно двумя режиссерами — Платоном и Айдаровым. Кроме того, выходили юбилейные спектакли: «Двенадцатый год»; к 125-летию со дня рождения М.С. Щепкина; к 50-летию крестьянской реформы 1861 г. и т.п.; все деньги от одного сборного вечера поступали в распоряжение Московского совета рабочих депутатов (13 марта 1917 г.) — режиссеры таких представлений не уточняются, а спектакли в общее число премьер за сезон не входят.

П.А. Марков, который рассказывает в своих первых опытах театральной критики о спектаклях Малого театра интересующих нас сезонов, всегда подробно и интересно пишет об актерах, режиссеру же в лучшем случае отводится один маленький абзац, где упомянуто его имя и один-два эпитета-определения его работы. В «Книге воспоминаний» он приводит фрагмент, рассказанный Н.А. Смирновой, репетировавшей роль Елизаветы в трагедии Шиллера «Мария Стюарт». Режиссер И.С. Платон предлагал исполнительнице во время сцены приема не стоять, что было бы исторически верно, а сидеть, потому что так делала первая исполнительница роли — Г.Н. Федотова.

В таком случае возникает следующий резонный вопрос: почему же настолько слаб уровень режиссуры на московской Императорской сцене? Руководитель Малого театра не мог не видеть, что постепенно сложилась новая, пусть для него и спорная, театральная профессия — режиссер, не просто автор мизансцен, но и создатель атмосферы спектакля, создатель неповторимого нового мира на основе текста драматурга. В себе он такого дарования не видел, и так как



Графиня д`Отреваль — А.А. Яблочкина,
Барон де Монришар — А.И. Южин
«Дамская война» Э. Скриба и Е. Легуве. 1924 г.

всегда ненавидел дилетантизм в любой области, то перестал ставить спектакли после 1905 года. Но звать талантливых в новом деле людей не спешил, довольствуясь наличными кадрами. Он понимал, что каждый по-настоящему стоящий внимания режиссер должен в идеале иметь свой театр, где бы он был полновластным хозяином, где все подчинялось бы исключительно ему. Только тогда спектакли, построенные властью одного человека, могли бы быть удачными и полезными. У Малого театра, как ему виделось, были иные задачи. Но два имени все же достойны отдельного упоминания на этих страницах.

Среди режиссеров, ставящих в Малом, заметно выделяется Ф.Ф. Комиссаржевский. «Комиссаржевский принадлежал ко второму эшелону русского театрального авангарда, его миссией было эстетическое закрепление и развитие — скорее вширь, чем вглубь — тех театральных форм, которые были открыты его старшими современниками или отважными ровесниками в России и на Западе, особенно в Германии» — так определяет творчество режиссера А.В.Бартошевич[58]. Брат знаменитой актрисы, неординарный театральный деятель поставил на московской императорской сцене всего два спектакля. 7 ноября 1913 года состоялась премьера комедии Мольера «Лекарь поневоле», а 16 декабря того же года зрители смогли увидеть спектакль «Огненное кольцо» по пьесе С.Л. Полякова.

«Из того театра, на бумаге которого я пишу (письмо было написано на бланке Незлобинского театра — примечание И.Л. Алпатовой), я ухожу (...) главным образом потому, что вижу всю бессмыслицу работать в театре **без актера**... (выделено Ф.Ф. Комиссаржевским – *А.Г.*). Желание работать с актером и для актера и заставило меня обратиться к Вам, желать работать в Малом театре. Может быть, и

[58] Бартошевич А.В. Федор Комиссаржевский: Чехов и Шекспир. // Диалог культур. Проблемы взаимодействия русского и мирового театра XX века. СПб , 1997. С.93.

неправда это, но мне передавали, что Вы сочувственно относитесь ко мне как художнику, и это для меня смелость обратиться к Вам. Если я стучусь в двери «Дома Щепкина», то только потому, что сам глубоко ценю щепкинские традиции и «актера», воспитанного на этих традициях, и хочу своими знаниями и искусством быть полезным и тому и другому» — это фрагменты из письма Ф.Ф. Комиссаржевского А.И. Южину, датированного 1912 годом[59].

Переход из театра Незлобина в Малый состоялся, новому режиссеру поручено подготовить юбилейный щепкинский спектакль, который мыслится как грандиозное зрелище с участием всей труппы прославленного театра. Апофеоз должен был представлять картину, где бы сам М.С. Щепкин лицезрел созданные им образы. Но оказалось, что А.И. Южин, рассматривая предложения о сотрудничестве, отделяет чувства человеческой симпатии от профессии.

Ф.Ф. Комиссаржевский поставил Апофеоз юбилейного спектакля в память придворного артиста М.С. Щепкина и по случаю 125-летия со дня его рождения, состоявшегося 6 ноября 1913 г. Специально готовившийся для торжества «Лекарь поневоле» шел днем позже как рядовая премьера Малого театра. Спектакль крайне не понравился А.И. Южину, позже в разговоре с постановщиком он высказал мысль о его желательном снятии с репертуара. Это и было сделано, «Лекарь поневоле» прошел всего 7 раз. Другой, успешный, спектакль по пьесам Мольера был поставлен весной 1913 года, 27 марта в МХТ прошла премьера «Брака поневоле» и «Мнимого больного» в постановке К.С. Станиславского и декорациях А.Н. Бенуа.

Что же так не понравилось управляющему труппой и заставило пойти его на крайнюю меру? Во-первых, условное сценическое оформление Л.М. Браиловского, представлявшее собой «театр в театре», когда за парадным красным бархатным занавесом открывался

---

[59] Цит. по кн.: Комиссаржевский Ф.Ф. Я и театр. М., 1999, с. 230.

второй, попроще, откуда выходили актеры, похожие отчасти на итальянских комедиантов дель арте, отчасти на французскую бродячую труппу времен Людовика XIV.

А во-вторых, и это была более веская причина — диктаторская, по его мнению, работа с исполнителями. Актеры Малого театра обыкновенно строили спектакль на репетициях на взаимной помощи друг другу. Театр единой воли пришел в данном случае к конфликту с театром-семьей. И А.И. Южин, и Ф.Ф. Комиссаржевский со вниманием и любовью относились к актерам, но каждый по-своему. Искусство актера последний понимал скорее как искусство молчания и движения. Именно они призваны были, по его мнению, передать всю напряженную внутреннюю жизнь персонажей, а не слово, столь ценимое Сумбатовым как драматургом, как актером и как руководителем театра. Актеры Малого не сохранили к этому времени блистательную физическую форму, их движения так и не смогли стать столь же выразительными, как слова и безмолвие на сцене.

***

В октябре 1911 г. Вл.И. Немирович-Данченко в одном из писем жене после просмотра очередной премьеры в Малом театре напишет: «А они там, под разжигающим влиянием своего начальника Южина волнуются так, как будто в самом деле что-то серьезно делают»[60].

Он замечает, что театр вообще теряет серьезность и глубину, что наступившее время — начало нового века — придает многому происходящему на сцене привкус бессмыслицы. «Иначе, но не далеко у Станиславского, — продолжает Немирович в том же письме, — ко-

[60] Немирович-Данченко Вл.И. Творческое наследие. В 4-х тт. Т. 2, С.246.

торый еще убежденнее и настойчивее, а потому еще и наивнее, хотя и деспотичнее заботится о пустяках»[61].

Надо учесть, что это письмо адресовано Екатерине Николаевне Немирович-Данченко, это не публичное выступление, не советы старому товарищу. Следует также вспомнить, что К.С. Станиславскому Немирович часто писал длинные и подробные письма, касающиеся их совместной работы, где разбирал тщательно и иногда беспощадно рабочие моменты подготовки спектаклей. В частных беседах режиссер Художественного театра говорил о своих опасениях за будущее этого вида искусства своему коллеге с Театральной площади, но делал это не публично.

Чтобы узнать, прав ли был В.И. Немирович-Данченко, стоит подвести итоги тех дореволюционных лет, которые А.И. Южин проводит во главе Малого театра. Если формально сравнить, в каком состоянии принимает театр А.И. Южин, и каким Малый входит в советское время, то итоги его деятельности на столь ответственном посту покажутся неоднозначными.

Числа финансовых отчетов негромко, но красноречиво свидетельствуют об улучшении положения Малого театра. Если лучший сезон за предшествующие 17 лет (до 1909 года) дал 240 000 рублей, то лучший «южинский» сезон за последние 6 лет (отчет был составлен в 1915 году) дал 291 200 рублей[62]. Изменились данные и за соответственно самые худшие сезоны за отчетные периоды: 108 000 рублей против 192 500 рублей. А средний сбор Малого театра увеличился на 69 200 рублей.

Труппа Малого театра 30-х гг. XX века, первого десятилетия без А.И. Южина, уступает по силе таланта прославленным актерам

---

[61] Там же.

[62] РГАЛИ. Фонд №878, опись №1, ед. хр. №102. Записные книжки Сумбатова-Южина Александра Ивановича с записями по управлению труппой Малого театра (репертуарные планы, распределения ролей, списки артистов и их домашние адреса, подборки докладных записок и др.).

1900-х гг. времен А.П. Ленского, однако и здесь не обошлось без выдающихся имен: но, например, и А.А. Остужев, и В.Н. Пашенная — фундамент, заложенный раньше. А.П. Ленский строил свой театр самозабвенно и надорвался, его преемник, видя перед собой такой пример, ведет себя спокойнее. Театр надо не спасать, не строить нечто новое, а надо просто продолжать жить, и насущная задача для руководителя — сохранить в достатке имеющиеся достоинства.

А.И. Южин — несомненный консерватор, он пытается сохранить Малый театр таким, каким он его получил, то есть соответственно таким, каким он должен быть. Сохранить театр — не самая плохая задача для его руководителя. Понимая, что сделать его лучше пока не удастся, А.И. Южин выбирает консервативный вариант — работать, как всегда работали в Малом театре — честно, продолжая традиции.

Подлинный консерватизм был возможен в начале XX века исключительно в Малом театре, и А.И. Южин не мог не понимать эту специфику. Не случайно только в работе над «Саломеей» (1917 г.) по совету О.В. Гзовской (актрисы, а не режиссера!), вернувшейся «домой» из Художественного театра, впервые на репетиции актеры прошли так называемый застольный период. То, что недавно казалось новаторством, стало здоровым консерватизмом, то есть важной, но довольно рутинной работой при подготовке спектакля. Сравнение Малого театра с театром, построенным на идее, должно возникнуть еще раз, без него до конца не понять Малый театр и роль А.И. Южина в его истории.

Консерватизм невозможен в театре, построенном по типу Художественного. Консервирование идеи, превращение ее в музейную ценность — всегда завершение одного цикла и рождение другого. В таком случае театр Художественный заканчивается, начинается какой-то новый театр, наследующий лишь место обитания, какое бы имя, старое или новое, он не носил. Малый театр не может закон-



Ученый секретарь Малого театра В.В. Федоров и А.И. Южин

читься до тех пор, пока он не потеряет свое место на Театральной площади, пока он не откажется от консерватизма, то есть от продолжения традиций.

Следует еще раз особо акцентировать, что слово «консерватор» в нашей работе нельзя считать синонимом слова «ретроград». Консерватизм Малого театра времен «южинских» сезонов — прямое следствие его новаторских традиций в течение XIX века. Ведь главное, что Малому театру было что беречь и развивать, ему хватало собственных ресурсов, он мог спокойно продолжать жить, не приглашая новаторов извне. Одно из подтверждений тому — неудачная работа Ф.Ф. Комиссаржевского в Малом.

***

Руководство театром — это не только определение его творческой политики, но и общение с властями, которые неизменно присутствуют рядом с искусством, контролируют, финансируют его. Советский театр будет выстраивать свои отношения с властью непросто, особенно неповоротливый, не принимающий быстрых перемен государственный Малый театр.

В 1916 году вводится театральный налог, на который А.И. Южин реагирует более чем отрицательно. Цены на билеты в среднем выросли на 30%, самые дешевые подорожали практически в два раза, притом что в Малом театре были одни из самых дешевых билетов в Москве. Многие театральные деятели опасаются как следствия этого новшества потери интереса к театру вообще. Вряд ли кто будет тратить немалые деньги, чтобы посмотреть спектакль, когда повышаются цены на продукты, коммунальные услуги и предметы первой необходимости.

Жизнь во время войны стала заметно дороже, чем в мирное время. Дирекция Императорских театров в компенсацию получила

100 000 рублей для распределения между артистами, сделано это было пропорционально их содержанию[63]. Забот у А.И. Южина много. Он должен не только следить за тем, чтобы никто в сезоне не остался без ролей, но и чтобы никто в это сложное в финансовом отношении время не бедствовал.

Цены растут, надо повышать жалованья, пенсии. В театр приходят молодые актеры — он принимает участие в прослушиваниях, занят распределением ролей, ведь от нагрузки зависит их доход. О.О. Садовская, Н.А. Никулина, Г.Н. Федотова, М.Н. Ермолова, Е.К. Лешковская играют по болезни все меньше и вскоре покидают сцену. Малый театр не может не заботиться о своих стариках — таковы традиции театра-семьи. Управляющего труппой должна беспокоить не только работа, но и судьбы актеров. А.И. Южин лично включается в проблемы каждого подчиненного.

***

В период 1909 — 1917 гг. А.И. Сумбатов только однажды вернется к драматургии, в 1916 г. он напишет пьесу «Ночной туман». Действие будет перенесено в недавнее прошлое, еще до войны. Нетронутыми останутся излюбленные драматургом единство времени («в одни сутки») и места (в деревне Острогина Клены). Автор изящно пошутит с чеховскими мотивами (в Москву, в Москву!) и последует в работе правилам драматургии XIX века. С ясными конфликтами между героями и вместе с тем с открытым финалом, со сменой подробных бытовых декораций и злободневными диалогами узнаваемых персонажей. Как замечает П.Н. Сакулин, эта написанная в тургеневских тонах пьеса, как и другие произведения драматурга Сумбатова, несет в себе тему счастья, которое разлива-

---

[63] Дадамян Г. Г. Театр в культурной жизни России (1914-1917). М., 2000. С.45.

ется по всей атмосфере его пьес, никогда не оставляющих ощущения беспросветных. «В своих пьесах изображал он муки людей, жаждущих счастья. Это — драмы счастья, как бывают драмы судьбы. А.И. Сумбатов говорит: нужно лишь одно, чтобы люди были счастливы. Другой цели жизнь и история не знают и иметь не могут»[64].

Не только в драматургии, но в публицистике А.И. Сумбатов-Южин делает внушительную паузу в эти годы. Самое заметная его статья — ответ Ю. Айхенвальду на статью «Отрицание театра» в известном сборнике «Книга о театре» 1913 года. Много высказываться о насущных проблемах ему придется в 1920-е, когда все известные деятели советского театра не могли отмалчиваться.

В статье же 1910 года «Будущее театра» А.И. Южин заключал: «Будущее за реализмом, освобожденным от узкого толкования этого понятия и искажения его смысла. В этом мой личный символ веры, и он только и связывает меня с современным театром, который весь ушел в зигзаги и шумиху ненужных слов»[65]. С годами эта уверенность не ослабнет.

Глава 3. МАЛЫЙ ТЕАТР ПОСЛЕ 1917 ГОДА

1917 год — рубежная дата не только в жизни Малого театра, но и всего русского искусства, которое впоследствии некоторое время будут именовать «русским советским». Национальный театр не мог оставаться в стороне от происходящих революционных событий, а его руководитель отмалчиваться. Новая власть, новая драматургия, новые зрители — театру приходится учитывать эти факторы, формулировать свое отношение к ним.

В Малом театре этот рубеж был отмечен довольно четко. А.И. Южин прислал А.Д. Батюшкову дополнительные сведения о

[64] Сакулин П.Н Театр А.И. Сумбатова. Берлин, 1927, С.76—77.

[65] Южин-Сумбатов А.И. Записи Статьи Письма. М., 1951. С.353.

повреждениях Малого театра во время большевистского восстания в Москве. В протоколе между прочим значится: «Зав. Зданием государственного Малого театра подполковник Н. Штар при вторичном осмотре театра после пребывания в нем солдат и красной гвардии с 1-го по 4-ое ноября обнаружил семь штыковых проколов в портрете М.С. Щепкина работы И.Е. Репина. Портрет этот висит в фойе Малого театра». Анонимный автор заметки в «Маленькой хронике» в «Театре и искусстве», № 50 за 1917 год, комментируя эту выдержку, от редакции добавляет: «Так ему, Щепкину, и надо! Буржуй из бывших крепостных!..»

Можно только догадываться, сколько грязи нанесли на сапогах в ноябрьскую слякоть занявшие Малый театр солдаты и как долго эту грязь отмывали, театр был буквально загажен: и паркет в фойе, и кресла в зрительном зале. Но Малый открылся после погрома — 21 ноября шло «Горе от ума» А.С. Грибоедова.

Кажется, что время после 1917 года течет в учащенном ритме. У жизни, и человеческой, и соответственно театральной, другая динамика. Одна организация, занимающаяся театрами на государственном уровне, передает свои полномочия другой. Должности часто меняют названия, не говоря уже о людях, их исполняющих. А.И. Южину как руководителю необходимо работать вместе с ними, наверное, в самый сложный исторический период установления новой системы координат.

В это время руководитель крупного театра как никогда ранее должен выстраивать связи с начальством. Отношению театра и власти посвятил свою большую монографию В.С. Жидков[66]. Десятилетие 1917—1927 годов. автор называет движением «от свободы до «осознанной необходимости»». Вопрос театра и власти оказывается как никогда актуальным. Вечная тема отношений Художника и сильных

---

[66] Жидков В. С. Театр и власть. 1917–1927. М., 2003.

мира сего становится чрезвычайно значимой, тем более что в лице некоторых деятелей искусств эти две традиционные противоположности соединились. Вспомним, в первую очередь, Вс. Мейерхольда, занявшего петроградский кабинет В.А. Теляковского, и народного комиссара просвещения А.В. Луначарского — драматурга, автора существенной для Малого театра советского времени пьесы — популярного «Оливера Кромвеля».

В.С. Жидков приводит яркий пример глобального расхождения взглядов А.И. Южина и Центротеатра, связанного с распространением многочисленных театров-кабаре, по отношению к которым собирались применяться «решительные меры», заключавшиеся для большевиков в насилии: закрыть, запретить и других подобных революционных действиях. Для «старой» интеллигенции нормальным представлялся иной способ. Так А.И. Южин для борьбы с «кабаретными и миниатюрными театриками» советовал организовать регулярный показ образцовых художественных спектаклей на сцене районных театров и тем самым отобрать у этих «нехороших» театров их аудиторию»[67].

Но сам А.И. Южин также не оказался в стороне от «должностного» прогресса. 1917 год — время, когда его начинают повышать в должности. Сначала А.И. Южин становится управляющим Государственным московским Малым театром. Управление труппой переходит в руки О.А. Правдина, который одним из первых своих приказов назначает заведовать всей режиссерской частью С.В. Айдарова, а административной частью сцены — С.А. Головина. Со 2 октября 1920 года О.А. Правдин начал давать спектакли в помещении кинотеатра «Колизей» на Чистых прудах.

В двух словах о помощниках А.И. Южина: О.А. Правдин наряду с актерской деятельностью активно занимался педагогикой,

---

[67] Жидков В. С. Театр и власть. М., 2003. С.413.



А.И. Южин перед Малым театром при закладке фундамента памятника А.Н. Островскому. 1924 г.

с 1889 года заведовал драматическими классами Музыкально-драматического училища Московского филармонического общества, был организатором провинциальных гастролей артистов Малого, но смерть в 1921 году не позволила ему стать наследником А.И. Южина как директора театра. С.В. Айдаров — ученик А.П. Ленского — долго проработал в Новом театре, режиссер многих спектаклей Малого театра, ведущий актер, педагог, впоследствии возглавивший студию имени М.Н. Ермоловой.

С.А. Головин всю свою творческую жизнь по окончании Музыкально-драматического училища Московского филармонического общества играл в Малом театре преимущественно характерные роли.

Впоследствии А.И. Южин будет менять наименование своей должности довольно часто. С мая 1918 года по февраль 1919 года он — председатель совета в количестве 15 человек, стоящего во главе театра. В феврале 1919-го под его председательством дирекция сократилась до 5 человек. С декабря того же года — директор, а с 1 июля 1923 года — единоличный директор Малого театра. 1 января 1926 года к наименованию его должности добавляется слово «почетный», которое практически дает А.И. Южину в принятии решений лишь совещательные права.

В 1917 году князь Сумбатов по смерти И.В. Шпажинского становится председателем Общества драматических писателей и оперных композиторов. Выбирают между ним и В.И. Немировичем-Данченко, однако все заранее предполагают, что шансов больше у руководителя Малого, потому что он «человек более мягкий, покладистый и во всяком случае менее властный и самостоятельный, чем Вл.И. Немирович-Данченко»[68].

После 1917 года А.И. Южин играет все меньше. За отпущенные ему еще 10 лет жизни он напишет лишь одну пьесу — «Рафаэль» —

---

[68] Театр и искусство. 1917, № 7, С.128.

о знаменитом художнике эпохи Ренессанса. Ее последнее слово «Конец» по легенде станет и финалом его жизни. Но до этого еще будут статьи, одна-две новые роли в сезон, годы болезней и длительные путешествия за границу, где он, помимо лечения и работы, продолжает играть в казино и в меру проигрывать.

А.И. Южин станет народным артистом Республики, почетным членом различных организаций. При всем этом он не забудет свою роль консерватора и защитника того театра, которому он остается предан всю свою жизнь. Ее он с твердостью исполнит и в 1918—1927 году, несмотря на все более частое желание уйти с руководящей должности.

«Прочел, что в Петроград приезжал А.И. Южин с тем, чтобы отказаться от звания «управляющего» или «комиссара» московского Малого театра, так как, познакомившись ближе и на опыте с «автономиею», пришел к убеждению о невозможности нормальной и плодотворной работы. Я не знаю, насколько это сообщение верно. То есть a priori оно более, чем верно, оно не может быть неверно, но я не знаю, насколько объективная неизбежность ясно отразилась в сознании А.И. Южина, и насколько созрела в нем мужественная решимость открыто об этом заявить, да еще, в подтверждение этого заявления, уйти с нелепого поста «управляющего», который делает вид, что управляет, будучи, в сущности, управляем другими. Сейчас ведь это страшно «немодно» и, можно сказать, даже «контрреволюционно» — объявить, что, во-первых, нужна власть, а во-вторых, что не следует этой власти на каждом шагу препятствовать. Среди всяческой мешанины, образовавшейся в мозгах, вздорная мысль об упразднении власти лица и о замене ее коллективом безвластия занимает не последнее место. Ею заражают и театр (...)»[69], — сообщает Homo Novus в «Театре и искусстве».

---

[69] Homo novus // «Театр и искусство». 1917, №27. С.472—473.

На самом деле отказа от звания не было, но подобные заявления сочувствующей прессы симптоматичны. А.И. Южин продолжал работать в полную силу. График выпуска новых постановок практически не нарушается, появляются удачные спектакли.

Самым популярным спектаклем Малого театра в первые советские сезоны из новых постановок стал «Посадник» по пьесе А.К. Толстого (режиссер — А.А. Санин). Только в 1918 году он прошел 26 раз. Пьеса уже шла в Малом в 1878 году, и тогда главную роль исполнял И.В. Самарин. А.И. Южин сам стал играть посадника Глеба Мироныча, и его участие в работе было чрезвычайно важным.

Законодатель А.В. Луначарский писал: «Я никогда не забуду этот спектакль, на котором вся зала наполнена проходившим через Москву на запад полком из красноармейцев-крестьян, набранных в захолустных уездах Заволжья. С огромным, каким-то подавленным вниманием, а в решительном моменте даже со слезами смотрели Красные солдаты на внезапно раскрывшееся перед ними зрелище. И оно было им, вероятно, совершенно доступно по всем четким приемам искусства, родного им по обычной для них действительности и вместе с тем уносившего их на крыльях понятного языка и понятных образов высоко над обычным уровнем их переживании»[70].

Кроме выдающихся ролей (партнерами А.И. Южина были М.Н. Ермолова — Мамелфа Дмитриевна, В.О. Массалитинова и Е.Д. Турчанинова — жена Посадника, А.А. Остужев — Василько), «Посадник» запомнился своими массовыми сценами, которые всегда были особенно любимы А.А. Саниным и в очередной раз удались режиссеру. Была в этом и заслуга А.И. Южина, сумевшего мобилизовать труппу.

«Посадник» был первой постановкой в Малом театре А.А. Санина, чей приход А.И. Южин ждал с начала своего управления труппой

---

70 Луначарский А. В. Собр. соч. В 8 т. Т. 3. С.133.

в 1909 году. Надежды, связанные с А.А. Саниным, оправдались. После «Посадника», о котором немало написано в театроведческой литературе (к премьере даже был издан специальный сборник о спектакле), последовали «Ричард III» (1920 г.), где А.И. Южин вновь исполнил заглавную роль, «Электра» Гофмансталя и «Собака садовника» Лопе де Вега (обе постановки 1919 года шли в один вечер). В 1921 году на сцену Малого вернулись «Горе от ума» с Фамусовым — Южиным и «Лес» с Гурмыжской — Лешковской.

О творчестве А.А. Санина написана не одна монография (достаточно вспомнить недавнюю книгу Н. Кинкулькиной и этим же исследователем подготовленное издание переписки и статей самого А.А. Санина), так что нам кажется возможном только упомянуть о творчестве этого режиссера в контексте директорской работы А.И. Южина. Одни из своих самых интересных ролей у А.А. Санина сыграли В.Н. Пашенная и В.А. Шухмина; М.Н. Ермолова с благодарностью получила в его спектаклях свои последние роли. А.А. Санин наряду с И.С. Платоном в 1919 году становится штатным режиссером Малого театра с фиксированными окладом и обязательствами.

Одновременно с видимым успехом спектаклей Малого театра настроение его руководителя было более чем пессимистичным. Негативные эмоции более всего вырываются в личной переписке с друзьями.

Письма коллеге, сверстнику и другу П.П. Гнедичу 1918—1920 гг., горькие, отчаянные, наверное, лучшее доказательство тяжкого душевного настроя А.И. Южина. 18 сентября 1919 года: «Все соотчичи только и знают, что ныть, ныть без конца и ждать, что с неба посыпятся дрова, керосин, масло и сардинки. Но твердо уверены и в том, что их все равно придется покупать у спекулянтов, и сами до того блаженного времени изо всех сил спекулируют, чтобы зашибить деньгу [...]. Но вообще — вакханалия халтуры. [...] Настроение у

меня ужасное. Ощущение такое, точно я, как безумный, стараюсь голыми руками поддержать со всех сторон рушащиеся стены»[71].

5 октября 1920 года: «Невероятно тянет передать бразды правления Малым театром, вернее — истрепанные веревочные вожжи, которыми правлю множеством разномастных, необходимых и, за исключением отдельных экземпляров, далеко не чистокровных коней, какому-нибудь другому ямщику, но...»[72]

31 декабря 1919 года, как обычно, подводя годичные итоги, А.И. Южин фиксирует уже не в дневнике, а в письме П.П. Гнедичу: «Кончина О.О. Садовской — без преувеличения незаменимая потеря именно для русского искусства. [...] Сейчас у меня была М.Н. Ермолова с просьбой отложить ее юбилей до тепла. [...]

Е.К. Лешковская перенесла весною сыпной тиф и теперь оправляется, но условия жизни так тяжелы, что и ее, сравнительно молодую, приходится особенно беречь. [...] Труппа, особенно мужская, очень требует пополнения. А кому теперь охота идти на тяжелую и ответственную работу на условиях гораздо худших, чем в любом из других театров? [...] *Как актер.* (Здесь и далее курсив А.И. Южина — А.Г.). Сыграл Ричарда III, Отелло, Кориолана, нес весь текущий репертуар. (За сезон 1918/19 года А.И. Южин выйдет на сцену 116 раз, для сравнения: в предшествующем сезоне — 111, а в последующем — 68. — А.Г.) [...] Перешел на более пожилые роли. [...] *Как администратор Малого театра.* За эти восемь лет сильно обновил труппу приглашением ряда выдающихся артистов, ставил не менее четырех-пяти русских и иностранных классических постановок в сезон, отводя остальные пять-шесть постановок русским современным авторам. [...] *Как писатель.* [...] 1916 — «Ночной туман». Ряд статей по общим вопросам искусства.

---

[71] Цит. по кн.: Южин-Сумбатов А.И. Записи. Статьи. Письма. М., 1951. С.176.

[72] Там же, с. 180.

В 1919 г. выпустил книгу «В мощных объятиях», анализирующую взаимоотношения России и Грузии за сто семнадцать лет объединения. Драматические произведения [...] шли в Берлине на сцене Королевского театра, в Вене на сцене Карлс-театра»[73].

20-е годы как никакие другие спровоцировали А.И. Южина на написание теоретических статей («Вынужденное возражение», «Культура театра», «Малый театр в его подлинных традициях» и др.). О них автор упомянет уже в последних летописаниях важнейших событий своей жизни. В них установка Малого театра в новых условиях становится простой и ясной. Свою позицию необходимо было сформулировать весьма четко, особенно в связи со знаменитой статьей В.Э. Мейерхольда «Я обвиняю», написанную не просто режиссером, но руководителем ТЕО. В публичных выступлениях нельзя показать слабость, «истрепанные вожжи».

Замечательный образный язык этих текстов куда красноречивее некоторых статистических данных его противников: «Гюго не требовал "взорвать" театр, где шел Казимир Делявинь: он писал "Эрнани" и "Кромвеля"»; или: «Антуан, создавая свой театр, не обращался к министру просвещения и изящных искусств с мольбой передать ему Комеди Франсез с имуществом, субсидией и правом прикрепления актеров к его театру! Он просто создавал свой театр и боролся делом против дела!»[74].

Обвинить А.И. Южина в бездействии невозможно, но есть намеки на реальность угрозы закрытия Малого театра. И кто, как не его директор, будет виноват в прекращении традиции, в разорванности творческой цепи.

В докладной записке А.В. Луначарскому от 6 августа 1921 года А.И. Южин в первых строках напишет: «Условия, в которых прихо-

---

[73] Цит. по кн.: Южин-Сумбатов А.И. Записи. Статьи. Письма. М., 1951, с. 177-179..

[74] Южин А.И. Вынужденное возражение. // Южин-Сумбатов А.И. Записи. Статьи. Письма. М., 1951. С.366. Все французские наименования приводятся в переводе редактора.

дится работать Малому театру, стоящему в первом ряду охраняемых государством культурно-художественных ценностей России, таковы, что, если они не будут изменены срочно и твердо, лучше его просто закрыть»[75]. Никогда так часто не звучало слово «закрыть» по отношению к Малому театру. Есть в этом и некоторое эмоциональное пессимистическое преувеличение, но вероятность была. Подобное настроение все чаще в 20-е годы посещает А.И. Южина и его соратников.

Условия действительно ужасные. Все чаще в начале 20-х гг. в многочисленных докладных записках можно прочитать нечто подобное: «Когда извозчик едет две улицы за 20 000 р., вместо 20 копеек, тысяча стоит ту же копейку, и когда актриса, играющая Марию Стюарт, получает с премиальными, сверхурочными и пр., скажем, примерно 200 000 руб., то она получает по рыночной цене хлеба 200 копеек, то есть два рубля»[76].

Сил у А.И. Южина в 20-е годы, разумеется, не прибавляется, но он, которому в 1917 году исполнилось 60 лет, вынужден работать с невероятным усердием. Увеличивается количество ролей, докладных записок и даже юбилейных статей. И все это с прежней убежденностью: «Главнейшая же сила и значение Малого театра в наше время в том, что в нем получает широкую арену творческая инициатива русского актера, в большинстве театров перешедшая в руки режиссера или руководителя дела»[77].

Одним из рецептов улучшения ситуации, как кажется Александру

---

[75] Советский театр. Документы и материалы. Русский советский театр. 1921–1926. С.125.

[76] Докладная записка председателя дирекции Малого театра А.И. Южина наркому по просвещению А.В. Луначарскому о необходимости улучшения условий работы театра. // Советский театр. Документы и материалы. Русский советский театр. 1921—1926. Л., 1975. С.127.

[77] Докладная записка директора Малого театра А.И. Южина председателю Моссовета о необходимости ремонта и субсидии театру к его столетнему юбилею // Советский театр Документы и материалы Русский советский театр 1921–1926. Л., 1975. С.134

Ивановичу Южину, станет утопический проект ХСМТ — Художественный союз Государственного академического московского Малого театра. Одной из его благородных целей в 1922 году объявляется «создание мощного актерского центра, объединенного на здоровых началах Малого театра, и его, хотя и расшатанной, но менее чем где-либо, художественной и служебной дисциплины»[78]. Рядом же А. И. Южин пишет проект о реформе Высшей художественной мастерской, предлагая ее преобразовать в подготовительный артистический кадр Малого театра, включив его на правах отдельной группы вспомогательного состава в его списки», что и произошло в 1923 году[79]. И при всем при этом «остается последний и самый сложный вопрос — о составе труппы на будущий год»[80].

«Вон Александр Иванович (Южин) на днях на одном заседании держал речь и говорил даже, что искусство Малого театра вечно и что у него уже разработан проект о 14 студиях Малого театра, расположенных по бульварному кольцу Москвы! Это уже настоящая реакция»[81]. В.И. Немирович-Данченко, конечно же, хорошо понял, что не будет никакой реакции, никаких студий. Первостепенная задача А.И. Южина, как собственно и всегда, способствовать усилению основной труппы.

Труппа Малого театра 20-х годов делилась на 7 групп. В 1920 году в Малом театре вводятся тарифные ставки, что провоцирует А.И. Южина в чем-то повторить свою работу одиннадцатилетней

---

[78] Из докладной записки председателя дирекции Малого театра А.И. Южина в дирекцию театра о положении театра и возможных перспективах его работы // Советский театр Документы и материалы Русский советский театр 1921—1926 Л., 1975. С.130

[79] Из докладной записки председателя дирекции Малого театра А И Южина в дирекцию театра о положении театра и возможных перспективах его работы // Советский театр Документы и материалы Русский советский театр 1921—1926 Л., 1975. С.131

[80] Там же.

[81] Немирович-Данченко Вл.И. Творческое наследие. В 4-х т. Т 3. С.63

давности. Снова, как и в 1909 году, он терпеливо, сначала на черновиках, выписывает колонки с фамилиями актеров, которые должны быть ему знакомы досконально. И снова даже в чистовиках, то есть уже подписанных документах, встречаются его исправления.

Но в 1920 году, в отличие от предыдущих лет и документов, появляется одна важная графа — краткая характеристика артиста о работе в Малом театре. Иногда это два-три слова, определяющих возраст и амплуа актера, редко — его способности. Рядом с некоторыми фамилиями написано: «исключительное по силе дарование», «одна из главнейших сил Малого театра», «пришла на роли Ермоловой» — скупые драгоценные похвалы. Вот фамилии актеров, их удостоенных: Пашенная, Шухмина, Айдаров, Головин, Рыжова, Смирнова, Гоголева — основной состав труппы, надежда А.И. Южина.

Не все вышеперечисленные актеры активно заняты в текущем репертуаре. А.И. Южину важно само их присутствие в труппе. Часто большее количество ролей получают другие исполнители. Например, Леонтович, сыгравшая в сезоне 1920/21 года роли Абигайль в «Стакане воды» и Смельской в «Талантах и поклонниках», или актрисы Базилевская и Валицкая, репетирующие в очередь Лидию Чебоксарову в «Бешеных деньгах» и Розину в «Женитьбе Фигаро». Сегодня эти фамилии мало знакомы исследователям театра. Стоит заметить, что роли Абигайль и Лидии достаются актрисам скромного дарования.

Из таблицы сезона 1920/21 гг. виден расчет А.И. Южина на объективное распределение. У Леонтович в роли Абигайль предполагается надежный тыл — поддержка подлинных мастеров, тогда как в других спектаклях, с менее талантливыми партнерами, на главные роли назначаются В.Н. Пашенная и В.А. Шухмина.

Не только молодые актрисы получают вводы в уже успешно идущие спектакли. М.Н. Ермолова вместо О.О. Садовской должна была с 1920 года играть Мавру Тарасовну Барабошеву в «Правде —

хорошо, а счастье лучше». Распределение этого сезона продолжалось, по отчету А.И. Южина, 2 месяца. И вновь объяснение столь скрупулезной работе он дает теми же словами, что и в 1909 году: «Все, что обязан сделать Малый театр, может быть осуществлено только из года в год, постепенно, планомерно и непрерывно. Каждый сезон есть только фрагмент бесконечного целого, образующего физиономию театра»[82]

Труппа Малого театра в это время действительно переживает свои нелучшие годы. Е.К. Лешковская больна, М.Н. Ермолова уходит со сцены, А.И. Южин должен отдохнуть, В.Н. Пашенная просит отпуск для поездки с труппой МХТ в Америку и т.д. Из достойных актерских приобретений этого времени можно назвать только приход в Малый театр В.Н. Давыдова, но ему уже 74 года. Если попробовать составить таблицу актерских потерь и приобретений первого «южинского» сезона для нескольких сезонов 1920-х годов, то она будет не такой творчески перспективной.

Как никогда остро встает вопрос об оплате труда актеров в связи с новой тарификацией. Сама система тарифов в творческих специальностях еще не разработана на государственном уровне, А.И. Южин действует самостоятельно. Первое, что достойно уважения, — уже не служащие Н.А. Никулина и Г.Н. Федотова продолжают получать по 15 000 рублей. Самая высокая ставка в театре у М.Н. Ермоловой, Е.К. Лешковской, О.А. Правдина и А.И. Южина — 21 000 рублей при участии не более чем в пяти спектаклях в месяц, каждый «сверхурочный» спектакль доплачивается дополнительно в разовом размере около 7 000 рублей. Плюс расходы на костюмы, так называемые гардеробные — 4800. Если ранее соотношение между высшими и низшими окладами было 2:1,

---

[82] РГАЛИ, фонд №649, опись №1, ед. хр. №111а. План репертуара театра и работы артистов, составленный председателем дирекции театра А.И. Южиным.

то с апреля 1919 года стало 3:2. Мужская гардеробная надбавка составляла 50%, женская — 100%, хотя, по общему мнению актеров, современные мужские костюмы стоили дороже женских. «Выстирать и накрахмалить старую рубашку с воротничком стоит теперь более 1200 рублей вместо 20 рублей год назад», — констатирует по собственному опыту неуклонный рост инфляции А.И. Южин[83].

Вспомним написанное в первых двух главах о драматургии и сравним репертуарную политику Малого театра до революции и после. Современная пьеса после 1917 года занимает минимальное место в противоположность, например, 1910 году. Советская драматургия испытывает понятные трудности при постановке на сцене академических театров. Для сравнения, первая современная пьеса в Художественном театре была поставлена в 1925 году, да и то на исторический сюжет — «Пугачевщина» К.А.Тренева. Малый театр также стремится быть современным за счет произведений на исторические темы, содержащие параллели с современной ситуацией. Как уже было отмечено выше, в 1918 году состоялась премьера «Посадника». Рядом возникает пример «Оливера Кромвеля» по пьесе А.В. Луначарского. И в первой, и во второй пьесе А.И. Южин сам сыграл главные роли, что стало важным условием качества обоих спектаклей. Первой же по-настоящему советской постановкой Малого театра стала «Иван Козырь и Татьяна Русских» Д.П. Смолина (1925 г.) — пьеса, с творческой точки зрения не выдерживающая никакого сравнения. Но уже через год на академической сцене появится «Любовь Яровая» К.А. Тренева.

1923—1924 годы — самые богатые в творческом плане, но описываемые в искусствоведческой литературе как кризисные. И то и другое — правда.

---

[83] РГАЛИ, фонд №649, опись №1, ед. хр. № 130. Проект окладов и тарифных ставок для работников Малого театра.



Л.В. Собинов и А.И. Южин в Кисловодске

«Академические театры испытывали затянувшийся кризис, — пишет А. Нинов, вписывая героя своего исследования М.А. Булгакова в театральную ситуацию 1920-х годов, — Малый театр с трудностями преодолевал рутинные способы игры и старые приемы «павильонного» построения спектаклей. Не лучшие времена переживал и Московский Художественный театр. Основная часть труппы к 1924 году еще не вернулась из длительных зарубежных гастролей. Студии МХАТа обособились. Кризис психологического театра грозил затянуться»[84].

«Интерес к театрам пал совсем, — писал весной 1923 года Вл.И. Немирович-Данченко К.С. Станиславскому. — Публики нет, и она не собирается формироваться. Есть много богатых, способных наполнить Большой театр на юбилей Собинова на 500 миллиардов (у Южина в сентябре был аховый сбор в 28 миллиардов. Полный сбор Большого театра около 50 млрд., Художественного — 23, Малого — 18... Так вот, при таких условиях Собинов рассчитывает взять 520 миллиардов). Публики, которая платит, не считаясь со стоимостью билетов, много. Но ей подай только экстраординарное. Что угодно — юбилей, чествование, премьера, знаменитость — только не рядовой, хотя бы и хороший спектакль. [...]. В Малом театре сборы — воскресенье полно, а потом от 70 до 40% сборов и меньше»[85]. А.И. Южин это понимает, внимательно относясь к событиям, а не только рядовым спектаклям на сцене Малого, давая общественности и публике, как сейчас бы сказали, информационный повод к посещению театра. Сорокалетие его творческой деятельности, приглашение В.Н. Давыдова, наконец, столетие Малого театра — существенные события в театральной жизни того времени.

---

[84] Нинов А. Михаил Булгаков и театральное движение 1920-х годов // Булгаков М. А. Пьесы 1920-х годов Л., 1990. С.3

[85] Немирович-Данченко Вл.И. Творческое наследие. В 4-х т. Т. 3. С.17.

Но подобную тактику нельзя назвать спасительной, она не предполагает поиска выхода из сложившейся ситуации, а лишь на время позволяет продержаться на нестыдном уровне. Жизненные перспективы суровы, есть от чего прийти в отчаяние. Даже в советские годы А.И. Южин продолжает писать письма В.А. Теляковскому. Все они уже личного характера, однако оба не могут не говорить о делах Малого театра. Наверное, самые горькие и отчаянные письма были написаны в том же 1923 году.

А.И. Южин постепенно теряет контроль над Малым театром. Осознание этого его угнетает.

«Моим отсутствием в течение 3 1/2 месяцев воспользовались для того, чтобы ввести в Дирекцию Малого театра некоего молодого человека тов. Скороходова, буквально ничего не смыслящего в театре, но взявшего на себя роль его реформатора. Реформы заключались в том, что благодаря его демагогическим приемам, прежде всего — почти в корне дела была подорвана вся внутренняя дисциплина театра, которую удалось удержать — правда, с большим трудом, до текущего сезона, то есть целые пять лет, восстанавливая друг против друга артистический и рабочий состав, отдельные группы и даже отдельные лица каждого из них, вызваны наружу всякие счеты, кто сколько получает, сколько работает и т.д.»[86], — пишет А.И. Южин в письме от 3 июня 1923 года. Есть от чего прийти в ужас. В театре работают четыре директора, каждый из которых управляет только своей частью. Установленное в 1917 году коллективное управление, как пишет А.И. Южин «во всей своей чистоте» удержалось только в Малом театре в силу его «Положений 18-го и 19-го гг.».

Немногим ранее, 8 мая, А.И. Южин напишет А.В. Луначарскому: «[...] Не установлено никакой грани, которая определяла бы

---

[86] ГЦТМ им. А.А. Бахрушина, ф. 280, ед. хр. №№899-908 Южин-Сумбатов А.И. Письма Теляковскому В. А.

компетенцию директора и компетенции союзных органов. [...] Театр может управляться лишь единой волей. [...] Дело театра — дело дня, дело момента»[87]. Может показаться, что А.И. Южин противоречит самому себе из 1909 года. Но тот театр единой воли, то есть театр режиссерский, и театр единой воли из этого письма — два разных театра. МХТ, по убеждению А.И. Южина, — театр единой воли, по крайней мере, единой инициативы. Для Малого театра режиссер — равноправный член в ряду главных актеров, для Художественного театра — вождь, идущий впереди.

Южинская деятельность постепенно подвергается критике «снизу». «Строя репертуар преимущественно на испытанных крупных именах, дирекция должна убедить их в некоторых случаях идти, ради успеха дела, на уступки и даже жертвы с точки зрения старого бытового уклада театра. Инициативная группа художественного цеха в оглашенной на общем собрании декларации предлагает отвержение Малого театра извне», – могли прочесть в дирекции Малого театра в конце 1924 года в одной из докладных записок[88]. Примером для «декларации» «инициативной Группы» был МХАТ, где В.И. Качалов в спектакле «Горе от ума» перешел с роли Чацкого на роль Репетилова, уступив место молодым М. Прудкину и Ю. Завадскому.

Далее управляющий филиалом Малого театра (театра имени А.Сафонова) З.Г. Дальцев, выражая, как это было тогда принято, мнение большого коллектива, подвергает критике репертуар Малого театра. Каким же образом можно сделать художественный организм Малого театра созвучным современности? — вопрос, получающий незамедлительный ответ: «Для этого есть один путь: он идет через героическую драму»[89], — по-

---

[87] Южин-Сумбатов А. И. Записи. Статьи. Письма М., 1951. С.390–391

[88] Из докладной записки управляющего филиалом Малого театра (театра имени А. Сафонова) З.Г. Дальцева в дирекцию Малого театра // Советский театр Документы и материалы Русский советский театр. 1921—1926 Л., 1975. С.135.

[89] Там же. С.136.

вторяет З.Г. Дальцев слово в слово за А.В. Луначарским из его статьи в «Жизни искусства».

Репертуар для филиала обнаруживается довольно просто: «Многие из пьес, успевших в центре устареть, в районе являются новинками и охотно посещаются»[90]. Организационные советы, данные инициативной группой, вполне выполнимы, А.И. Южин их принимает, категорически не соглашаясь с упреками в его сторону касательно творчества, а именно выбора репертуара и смены составов в спектаклях.

В уже цитируемом ранее письме В.А. Теляковскому, наверное, впервые А.И. Южин сожалеет о сделанном в 1909 году выборе. «Два моих любимых дела, актера и драматурга, страдающих от пятнадцатилетнего почти в разных должностях заведования делом Малого театра, что оно мне просто опротивело, берет все силы, нервы, время — и не дает никакого удовлетворения». А.И. Южин не видит себе в это время помощников ни в администрации, ни в режиссуре. А это значит, что нет и продолжателей. И никто не видит альтернативы руководителю на его труднейшем посту. В 1923 году труппа Малого театра пишет большое письмо А.И. Южину «с просьбой остаться директором Малого театра и с изложением пожеланий на будущее театра» — так это письмо, имея на то все основания, охарактеризовали хранители РГАЛИ[91].

Реакция А.И. Южина на этот текст не похожа на ожидаемую актерами. В письме В.А. Теляковскому он посетует: «Осложняет дело то, что вся труппа, от Ермоловой до выходного, подали мне трогательное заявление с требованием, чтобы я взял дело (здесь и далее выделено А.И.Южиным. — *А.Г.*)»[92]. Интересно, как стал-

---

[90] Там же.

[91] РГАЛИ, фонд №878, опись №1, ед.хр. №124. Коллективные письма труппы Малого театра Сумбатову-Южину А.И. с просьбой остаться директором Малого театра и с изложением пожеланий на будущее театра.

[92] ГЦТМ им А.А. Бахрушина, фонд №280, ед. хр. №899-908. Письмо от 3.06.1923.

киваются в двух точках зрениях на одну проблему два столь непохожих, даже противоположных по значению, слова «требование» и «просьба». Актеры думают, что они излагают пожелание, руководитель видит в их словах ультиматум. Справедливым следует признать взгляд на проблему А.И. Южина.

А далее, в том же письме, А.И. Южин напишет несвойственные ему ранее безнадежные слова: «Как повернется дело в связи с требованием сохранения Малого театра хотя бы как-нибудь — боюсь теперь и думать».

Вспомним слова А.И. Южина, написанные им сразу после смерти А.П. Ленского, где тот сравнивает себя и своего старшего товарища с военными, давшими присягу. А.И. Южин чувствует себя, как на войне. Но война войне рознь. А.И. Южин воюет не как толстовский Андрей Болконский, жаждущий своего Тулона, многообещающего звездного часа, а как пушкинский капитан Миронов, до конца стоящий на защите Белогорской крепости. Продолжая сравнение, воевать приходится не с иностранными интервентами, а с самозванцами. И в этот момент как никогда А.И. Южину необходимы его качества консерватора. Он не рыцарь, строящий новый замок, который будет крепче и совершеннее старого, а оставшийся за старшего комендант, пытающийся удержать его в порядке, не дать ему сдаться. Сейчас главной задачей А.И. Южина как руководителя становится не улучшение уровня и даже не сохранение жизни на территории, а сохранение самой территории. Закрыть, уйти, разрушить — этого нельзя допустить, хотя все эти слова проговариваются слишком часто.

Подобные ситуации уже были в истории Малого театра, причем перед началом «южинских сезонов». В воспоминаниях О.В. Гзовской можно прочитать следующее: «Ведь сам Ленский еще в конце 1906 года писал: "В театре у нас скучно. Бежал бы из него — да некуда. Его систематически ведут к гибели. Школу закрыва-

ют... решили, что школа не нужна. О, прохвосты". А в письме к В.А. Теляковскому сам он решительно заявляет, что «служить более не может, ибо не видит будущего для Малого театра при современном положении режима». А.И. Южин записывает с негодованием в своем кратком перечне главнейших событий моей жизни: «Все чепуха, дребедень, полный развал». М.Н. Ермолова в одном из писем заявляет: «И не удивляйтесь, если я покину Малый театр и, может быть, даже перейду к Алексееву», а в конце 1906 года пишет П.П. Гнедичу: «А сумбур в Малом театре действительно ужасающий»[93]. О.В. Гзовская пишет эти строки во многом в оправдание своего перехода в Художественный театр, но определенная истина в выбранных ею цитатах, безусловно, присутствует.

Вся реальная, а не только театральная, послереволюционная жизнь похожа на бой. В том же 1923 году А.И. Южин просит разрешения на хранение и ношение револьвера. На напечатанной на машинке служебной записке есть его пояснение, приписанное карандашом, о том, что ему часто приходится возвращаться домой поздно, что он и брат — двое мужчин в доме, где живут еще девять женщин, что иногда ему приходится ходить по улице с немалой суммой казенных денег. Рядом в архивной папке нет ответа, было ли удовлетворено прошение А.И. Южина, но его просьба — тревожный сигнал.

Не видит А.И. Южин ничего стоящего и в театральной Москве, вне Малого театра. «Со времени появления Качалова я не знаю ни одного действительно крупного сценического явления, считая даже таких, как очень сомнительный для меня Чехов. Художественный театр свелся к очень изящно культивированной оперетте, а за границу везет показывать свои пьесы в постановке до японской войны»[94].

---

[93] Ольга Владимировна Гзовская. М., 1976. С.82.

[94] ГЦТМ им. А.А..Бахрушина, фонд №280, ед. хр. №899-908. Письмо от 3.06.1923.

Эти слова А.И. Южин написал в 1923 году, который стал определяющим в данной главе. Достаточно вслед за П.А. Марковым просто перечислить спектакли недавно завершившегося театрального сезона 1922/23 года («Принцесса Турандот» и «Гадибук» Е.Б. Вахтангова, «Великодушный рогоносец» В.Э. Мейерхольда, «Федра» А.Я. Таирова, сыграл свои яркие роли Михаил Чехов), чтобы понять, что интересует А.И. Южина в театре, и что он вряд ли теперь сможет увидеть на московской сцене нечто, что смогло бы его удовлетворить. Его единственная надежда — Малый театр, да и тот переживает, как мы смогли увидеть, свой сложнейший период. П.А. Марков точно формулирует существенный вопрос об академизме Малого театра, о его охранительной функции в современных условиях.

Драматург и актер — не побоимся повториться — основа всей жизни Малого театра на протяжении всего его существования. «Актеры — пропали. Автор — пропал», — резкими, несвойственно короткими для эпистолярного стиля А.И. Южина предложениями констатирует он все в том же вышеупомянутом письме В.А. Теляковскому. А.И. Южин замечает, что для многих смысл нового театра заключен только в виде рупора, изнутри реально понимая ситуацию, которую констатирует и театральная критика: «Впрочем, наибольшая сила и наибольшая слабость Малого театра до сих пор заключена в актерах. [...] Рядом с актерами, развивающими живую традицию XIX века, — исполнения, эту же самую традицию вульгаризирующие и мертвящие»[95].

К 1923 году можно прочитать статьи и письма, в которых пишущие предупреждают об определенном кризисе Художественного театра. Ситуация театра, которым руководит А.И. Южин, представляется сложнее. В случае исчезновения Малого театра А.И. Южин

---

[95] Театральные постановки Москвы 1923—1924 годов // Марков П.А. О театре. Т. 3. Дневник театрального критика. С.150.

предаст не собственную идею, а традицию, не им заложенную. На нем лежит большая ответственность за судьбу русского театра. Сейчас ему никто, даже самые страстные противники того, что происходит на Театральной площади, не простят предательства. Ответственность А.И. Южина перед Малым театром колоссальна: через год вся театральная общественность отпразднует его столетний юбилей.

***

В 1924 году Малый театр пришел к юбилейной, столетней, дате. Цифра была слишком серьезная, празднование обещало быть торжественным. Становилось ясно, что к тому, что происходит на Театральной площади, все на какое-то время отнесутся более внимательно.

Наркомпрос дает Малому театру 214 000 рублей из резервных средств Совнаркома. Деньги театру в 1924 году крайне необходимы. Здание практически рушится: «подземная» Неглинка превратила в труху сваи, на которых оно было построено.

Что же предпринимает А.И. Южин, чтобы Малый оказался на высоте. Это становится его основной заботой как директора театра в сезоне 1924/25 года. Виктор Эрманс напишет в статье «Юбилейный мед и повседневный деготь»: «Говоря о юбилее Малого театра, нельзя не говорить об А.И. Южине. Актере, драматурге, организаторе и «собирателе» Дома Щепкина. Германия дала Театру Эрнста Поссарта. Англия сэра Бирбом Три. Франция Жана Муне-Сюлли. Россия А.И. Южина. Эти четыре имени, конечно, не вполне равноценные, крепко и нерушимо связаны между собой единством школы, манеры и приемов и однотипностью актерской породы и культуры. Это одно поколение. Его характерные черты: безукоризненная дикция, рассудительность, самообладание, блеск диалога, упорство и настойчивость в работе, ум, властвующий над сердцем. Упорство и

настойчивость... Я вглядываюсь в карточки А.И. Южина, лежащие на моем столе, и старательно хочу отыскать в них новые, неоткрытые черты. Но на всех них, из-под любого грима и костюма вырисовываются упрямое, холодное лицо и контуры квадрата головы, низко посаженной на четырехугольное, крепкое туловище. Соками этого «крепко сшитого» квадратного человека почти полжизни питался приземистый, коренастый театр-вековик, театр-юбиляр»[96].

И вновь заявленная нами в первой главе тема Южина-квадрата. Эрманс, как и многие другие портретисты, отмечает внешнюю и внутреннюю схожесть А.И. Южина и Малого театра, применяя к описанию человека архитектурные термины, а в описании театра используя олицетворения.

Следует перечислить, что же увидели гости, которым посчастливилось достать приглашение на один из праздничных вечеров 28 или 29 октября 1924 года, что было крайне непросто. «Ввиду того, — пишет в открытом письме А.И. Южин, — что на юбилейное заседание Малого театра 27-то октября и юбилейный спектакль 28-го октября все билеты на места в Малом театре распределены между правительственными, профессиональными, пролетарскими, художественными учреждениями полностью в пределах, допускаемых вместимостью Театра, Дирекция покорнейше просит *не обращаться* (курсив Южина. — *А.Г.*) за получением билетов, кроме тех, которые уже разосланы, так как Дирекция *лишена* (курсив Южина. — *А.Г.*) какой-либо возможности удовлетворить таковые обращения»[97]

27 октября днем перед фасадом Малого театра был торжественно заложен памятник А.Н. Островскому. Сегодня уже невозможно без него представить себе Театральную площадь. Сам же А.И. Южин его так и не увидел, памятник откроют только в 1929 году, через

---

[96] Новая рампа, 1924, октябрь — ноябрь.

[97] Новая рампа, 1924, октябрь — ноябрь.



Фамусов – А.И. Южин, Лиза – В.Н. Пашенная
«Горе от ума» А.С. Грибоедова. 1917 г.

два года после смерти почетного директора театра. Замечательный, домашний А.Н. Островский, одетый в халат, сидящий в уютном кресле, стал символом Малого, как Чайка для Художественного. Он сразу же оказался на своем месте в отличие от трагического Н.В. Гоголя того же скульптора Н.А. Андреева, который был перенесен с Гоголевского бульвара в сквер рядом с домом, где скончался писатель и теперь располагается библиотека его имени.

Торжественный юбилейный спектакль состоял из трех отделений, перед которыми в первый день вступительное слово было предоставлено наркому просвещения А.В. Луначарскому. Из большого репертуара были выбраны две пьесы. Шли два действия «Отелло» (ревнивый мавр — одна из любимых южинских ролей) и одноактный водевиль «Матрос», прославившийся исключительно благодаря исполнителю главной роли — М.С. Щепкину — и включенный в юбилейный репертуар в честь этого великого актера. Завершал вечер апофеоз «Сто лет Малого театра», текст для которого написал И.С. Платон, он же стал и постановщиком.

Всего на сцену Малого театра в апофеозе вышло 124 человека, почти половина из которых были студенты Подготовительного кадра. Они наравне с актерами исполняли роли дорогих для театра авторов и их персонажей, составивших славу Малого за его вековую историю. Интересен сам выбор. Шекспир, Островский, Бомарше, Гоголь, Грибоедов, Лопе де Вега, Шиллер, Гете, Гюго, Пушкин. Как мы помним, вначале на сцену выходил еще один важный для Малого драматург — А.В. Луначарский. А вот «участвующие», как они были названы в программе: Актер, Гамлет, Несчастливцев, Счастливцев, Фигаро, Городничий, Чацкий, Эстрелья, Жадов, Маркиз Поза, Клерхен, Рюи Блаз, Лауренсия[98].

---

[98] Кроме Актера, персонажи пьес соответственно «Гамлет» У. Шекспира, «Лес» А.Н. Островского, «Лес» А.Н. Островского, «Безумный день, или Женитьба Фигаро» П.О. Бомарше, «Ревизор» Н.В. Гоголя, «Горе от ума» А.С. Грибоедова, «Звезда Севильи» Лопе де Вега, «Доходное место» А.Н. Островскою, «Дон Карлос» Ф. Шиллера, «Рюи

Приоритеты определены Малый театр — театр прежде всего классического репертуара (что в данном случае не синоним классицизма), даже романтического, А.И. Южин чтит романтизм. Ни одного современного героя. Интересно, будь «Любовь Яровая» написана и поставлена двумя годами раньше (не в 1926-м), вышла бы ее героиня на сцену в юбилейный вечер?

Стоит вчитаться и в то, какие названия встречаются на афише Малого сразу же после торжественного спектакля, который был повторен еще и 11 ноября. Вот спектакли, идущие с 30 октября по 9 ноября 1924 года: «Горе от ума», «Ревизор», «Недоросль», «На всякого мудреца довольно простоты», «Мария Стюарт», «Юлий Цезарь», «Свадьба Кречинского», «Медвежья свадьба» А.В. Луначарского, «Волчьи души» Д. Лондона. Даже в годовщину пролетарской революции идет «Женитьба Фигаро».

«Может быть, наиболее существенен вопрос об академизме для Малого театра», — отметит П.А. Марков[99]. Вся последующая вторая часть его обзора театральных постановок Москвы 1923—1924 годов так и просится быть процитированной. Позволим себе переписать еще несколько строк: «Напрасно и невозможно смотреть на Малый театр — театр, стоящий накануне столетнего юбилея, всей своей историей связанный с девятнадцатым веком, — как на театр революционный. Малый театр взял на себя существенную задачу не только охраны и сохранения в первобытной чистоте, но и развития традиций русской драматургии — драматургии водевиля и мелодрамы, Гоголя и Островского — и русского актерского искусства — искусства Щепкина, Садовских и Ермоловой. С этой точки зрения и должен быть строгий суд над современным Малым театром и над его текущими постановками»[100].

Блаз» В. Гюго, «Фуенте Овехуна» («Овечий источник») Лопе де Вега.

[99] Театральные постановки. Москва 1923—1924 годов // Марков П.А. О театре. Т. 3. Дневник театрального критика. С.147.

[100] Там же, С.147–148.

В скобках интересно заметить скрытую параллель с Художественным театром, обнаружившуюся только несколько лет назад. Как Малый театр прочно получил звание театра XIX века, так и МХАТ, празднуя свое столетие в 1998 году, породил массу выступлений, ассоциировавших творение К.С. Станиславского и Вл.И. Немировича-Данченко с веком XX, получившим звание века режиссуры. Сегодня оба театра безоговорочно признаны национальными достояниями, а значит, призваны сохранять свои неповторимые традиции.

Кстати, единственный театр, который в 1924 году посвятил свой спектакль столетию своего «коллеги», был Московский Художественный. Там 28 октября давали «Ревизора» — очень точный выбор. Часто соратники, часто соперники, Малый театр и МХТ постоянно живут и работают так, словно позируют для парного портрета, особенно в то время, когда управляли ими одноклассники и свояки А.И. Южин и Вл.И. Немирович-Данченко.

В 1924 году Русское театральное общество выпустило большую книгу «Сто лет Малому театру» под редакцией А.Р. Кугеля и В.А. Филиппова. Свои статьи для сборника представили А.В. Луначарский, Н.Н. Евреинов, В.Г. Сахновский, А.Р. Кугель, В.А. Филиппов, А.Ф. Кони, А.И. Южин, П.П. Гнедич. Помимо хорошего иллюстративного материала книга завершается Кантатой, посвященной столетию Малого театра на музыку С. Василенко и слова Вл. Гиляровского.

Тексты данного сборника, естественно, полны и личными воспоминаниями о посещении Малого, и сравнению культурной и общественной жизни Москвы и Санкт-Петербурга, и экскурсами в богатую историю театра и его легенд. Сегодня можно уверенно сказать, что получилась крайне полезная для исследователя русского театра книга.

Статья А.И. Южина, открывающая сборник, называется «Студент и 38-й № галереи Малого театра». Это лирическое воспоминание о своем первом визите в Москву, проездом из Тифлиса в



Фамусов
«Горе от ума» А.С. Грибоедова 1917 г.
В этой роли А.И. Южин вышел последний раз на сцену
7 декабря 1926 г.

Санкт-Петербург (именно тогда будущий актер и драматург увидел анекдотическую пророческую вывеску «Продажа разных мук»), и посещении Малого театра. А.И. Южин подробно рассказывает об одном спектакле — «Тетеревам не летать по деревам» и описывает исполнение С.В. Шумским главной роли в этой переводной комедии. Именно тогда А.И. Южин полюбил этот театр. «В Малом театре точно шла та жизнь, из которой я брал свои сюжеты и свои лица, может быть — не то, что я из этой жизни взял. На других сценах зачастую бесподобно играли комедию или драму из этой жизни»[101].

А.В. Луначарский, выступающий на страницах сборника не только как драматург, но и как начальник, дает конкретные указания: «Вот на этом фоне может быть очень важной работа Малого театра. Дело его руководителей, его работников выполнить такую программу:

1) Поддерживать блестящую традицию сценической правды, продолжая спектакли классического репертуара, в возможно более классическом стиле.

2) Пополнять труппу понятливой молодежью, непосредственно и через Студию ассимилируя ее труппе.

3) Пополнять репертуар новыми пьесами, особенно теми, которые отражают факты или дух современности и поддаются реалистическому, психологическому выполнению.

4) Дать для этого толчок актерам к внимательному изучению нравов и типов современности и современных социальных проблем.

Я глубоко убежден, что это по силам Малому театру. Гарантией этого является и то, что во главе его продолжает стоять человек, являющийся вдумчивым хранителем его традиций, в некоторой степени даже воплощением их и как директор и как актер.

А.И. Южин бережет театр как зеницу ока и в смысле внешнем, хозяйственном, и в смысле внутреннем, идеологическом, и при том же

---

[101] Южин-Сумбатов А.И. Записи. Статьи. Письма. М., 1951. С.42.

он дал совершенно достаточные доказательства своего умения прислушиваться к голосам нового времени. От души желая, чтобы во втором веке своей жизни Малый театр еще превзошел заслуги своего первого столетия, я не могу вместе с тем не выразить пожелания, чтобы возможно дольше на этом пути им руководил тот же испытанный кормчий»[102].

Юбилей для театра — существенное испытание. За короткий срок праздничного вечера он должен доказать свою дееспособность, перспективы, узнать свое место в театральной Москве. Ясно, что сравнивать будут как с вечным петербургским собратом — Александринским театром, так и с молодыми московскими коллективами единомышленников. А также со своей славной историей, что, может быть, еще более ответственно.

В сложившейся в первой четверти XX века театральной ситуации стало понятно, что Малый театр должен занять свою нишу в столичной культурной жизни. Труппе, которая когда-то была единственной, эта задача может показаться сложной вдвойне. Интересно, что в советское время Малый театр перестает быть театром современной пьесы, которая занимала, например, в 1909 году на его подмостках лидирующее положение. Сейчас все внимание А.И. Южина как директора сосредоточено на классическом репертуаре.

Это пьесы, которые впоследствии станут стержнем школьной программы по литературе и которые получат все связанные с этим скучные ярлыки. Насколько они были необычны для московской сводной афиши 1924 года? При ее изучении видно, что эти названия можно было увидеть только в Малом.

Необходимо отметить, что наибольшим успехом у публики 20-х пользовались следующие пьесы: «Холопы», «Женитьба Фигаро», «Воевода», «Оливер Кромвель», «Горе от ума», «Снегурочка», «Лес».

---

[102] Луначарский А.В. К столетию Малого театра. // Сто лет Малому театру. 1824–1924. М., 1924. С.34.

С 1921 по 1924 год эти названия дают наиболее полные сборы. Безусловный лидер — «Холопы» П.П. Гнедича — спектакль с подлинными историческими костюмами, с мелодраматическим сюжетом, наконец, с М.Н. Ермоловой и Е.К. Лешковской в роли княгини Плавутиной-Плавунцовой. П.П. Гнедич и А.В. Луначарский — два современных автора, выдерживающих сравнения с классиками на сцене Малого театра, написавших исторические пьесы с прицелом на конкретных великолепных актеров — любимцев публики — быстро поняли тактику А.И. Южина, будучи для него по-разному, но близкими людьми.

Другие современные пьесы на сцене Малого не столь популярны, даже столь знаменитого автора, как М. Горький. Его драма «Старик» недолго держится в репертуаре, едва достигая трети сборов «Холопов».

Малый театр под руководством А.И. Южина — театр консервативный. В 20-е годы XX века консерватизм как никогда — творческий поступок. Так уже нигде не работают. У Малого — свой зритель, и это с легким недовольством признает даже А.В. Луначарский.

Подлинный консерватизм был возможен исключительно в Малом театре, и А.И. Южин не мог не понимать эту специфику, особенно в юбилейные дни, которые кроме всего прочего являются еще и временем выбора дальнейшего пути.

Последствия праздника для юбиляра часто сказываются худшим образом. «В 1924 году два припадка астмы после первого, 5 мая 1924 года, решил сдать столетний юбилей Малого театра и отказаться от директорства. Перед вторым припадком 10/11 ноября 1924 года, после юбилейных празднеств, среди которых я играл Отелло с особенной силой, я, чувствуя себя разбитым, подал в отставку. Она не была принята Наркомпросом (и лично Луначарским, и Коллегией), и мне дали годовой отпуск за границу для лечения.

1 февраля 1925 года выехал во Францию. В феврале скончалась Федотова, в мае убило крушением поезда Шухмину, 12 июня



Южин А.И.
Рисунок М.А. Вербова. 1926 г.

скончалась Елена Константиновна Лешковская и в конце июня — Владимир Николаевич Давыдов. Ужасные месяцы. В июле в газетах пошел слух о том, что я освобождаюсь от должности директора, опровергнутый в «Известиях» письмом А.В. Луначарского. Но 11 декабря я сам подал в Париже прошение об отставке, и постановлением Наркомпроса от 30 декабря 1925 года назначен почетным директором Малого театра и председателем его художественного совета с особыми правами общего руководства делами с 1 января 1926 года. Из-за границы вернулся 20 декабря 1925 года»[103].

Позволим себе еще одну цитату.

«Распоряжение Наркомпроса от 30 декабря 1925 г., №524.

I. Директор Государственного академического Малого театра, народный артист, почетный академик А.И. Сумбатов-Южин освобождается с 1 января 1926 года от должности директора, согласно его заявлению от 11 декабря 1925 г., и назначается, ввиду его заслуг, почетным директором Малого театра и председателем его художественного совета.

За А.И. Южиным сохраняется:

1) совместная с директором Га. Малого театра разработка общего годового репертуарного плана и плана труппы, утверждаемых в обычном порядке. При этом А.И. Южину предоставляется: а) назначать к постановке в сезоне одну пьесу по его личному выбору из числа пьес, допущенных реперткомом, и б) приглашать по своему выбору не более двух лиц ежегодно артистического персонала.

2) Общая художественная работа театра, руководимая директором Г.а.М.т., согласовывается с мнением почетного директора А.И. Южина. В распоряжении почетного директора А.И. Южина состоит директорская ложа Малого театра и два кресла первого ряда.

---

[103] Южин-Сумбатов А.И. Записи. Статьи. Письма. М., 1951. С.187

II. Директором Г.а. Малого театра с 1 января 1926 года назначается В.К. Владимиров, на которого возлагается вся ответственность за деятельность театра, согласно Положению о государственных театрах»[104].

***

«Южинские» сезоны закончились. Финальная дата жизни Александра Ивановича Сумбатова-Южина и дата их завершения разнятся более чем в один год. Производственный план Малого театра на сезон 1925/26 гг., составленный весной 1925 года, подпишут уже В.К. Владимиров, И.С. Платон и П. Посников.

В 1925 г., находясь на лечении в Ницце, А.И. Южин напишет статью «Драматург, актер и их театр» для предполагавшегося парижского издания. Повторяя свои любимые мысли о театре, о путях его дальнейшего развития, он заключает: «[...] эти аксиомы теперь "забытые слова", как сказал Щедрин, а "открытые двери" завалены мусором»[105]. Образ «открытых дверей» оказывается важен и здесь, в итоговом теоретическом сочинении. Можно вспомнить о всегда распахнутых дверях его кабинета, куда каждый мог войти без доклада, от ведущей актрисы до рабочего сцены. «Открытые двери» — образ существования Малого театра во время «южинских» сезонов. Они позволяют всем войти и узнать подробно его жизнь, также они позволяют выйти, покинуть его навсегда или еще вернуться.

«Традиция сценического воплощения Малого театра требует, прежде всего, крупной личной индивидуальности на роли всех родов и размеров. Традиция Малого театра выражается в богатстве, разнообразии, полноте и художественной жизненности его репертуара и, конечно, в соот-

---

[104] Советский театр. Документы и материалы. Русский советский театр. 1921–1926. С.140.

[105] Южин-Сумбатов А.И. Воспоминания. Записи. Статьи. Письма. М.;Л., 1941. С.541.

ветствии его с артистическими запросами крупнейших талантов, так как всякий театр есть, прежде всего, объединенное сотрудничество поэта и актера, направленное на воплощение мечты первого и жизнь второго. Третья и последняя часть наших традиций заключается в многообразных и сложных внешних формах непрерывного труда» (А.И. Южин. «Малый театр в его подлинных традициях»)[106].

Последний год своей, хочется верить, счастливой жизни А.И. Южин провел во Франции, вдали от тяжкого груза управления Малым театром. С 1926 года директором становится В.К. Владимиров, которому будет отведен шестилетний административный срок. Дальнейшее существование Малого театра нельзя назвать успешным. Новый художественный руководитель — И.Я. Судаков — появился только в 1937 году.

Сам А.И. Южин, приняв театр от А.П. Ленского, по мнению многих исследователей и коллег, остановил знаменитые реформы своего предшественника, но не утратил его приобретений. Консервативный путь далее был невозможен, советское время требовало если не новаторства, то прогресса.

В 1927 году А.В. Луначарский вспоминал: «Для сохранения старых театров с богатыми традициями мы делали, в сущности, чрезвычайно мало». В.С. Житков ставит в укор наркому просвещения тот факт, что с 10 по 17 февраля 1920 года из-за отсутствия топлива прекратился показ спектаклей в Малом театре, а отмена спектаклей для А.И. Южина – крайняя мера, предшествующая закрытию театра. Но Малый театр выжил в этих сложнейших условиях 1917 — 1927 гг.

Что же касается финала человеческого, то Александр Иванович и закончил свою жизнь красиво. Эта история легендарна, как и многие моменты в его судьбе. Смерть в день семидесятилетия; обнаруженная рядом последняя работа — пьеса «Рафаэль», где драматург успел написать слово «Конец»; сбывшееся цыганское предсказание

---

[106] Южин-Сумбатов А.И. Записи. Статьи. Письма. М., 1951. С.381–385



Дом, где жил А.И. Южин с 1892 г. по 1927 г.

о сорокадневном путешествии тела за четыре моря: Ницца, Батум, Тифлис, Москва; объявление публике о смерти почетного директора Малого театра после спектакля «Любовь Яровая», открывающего уже другую эпоху, и т.д.

Легенда — верная спутница актеров Малого театра. Говоря о великой М.Н. Ермоловой, часто говорят о легенде. Счастливый случай, подаривший семнадцатилетней неудавшейся балерине роль Эмилии Галотти, затмил все ее крошечные роли, уже исполненные к тому времени. Не менее легендарен и финал жизни мудрой молчальницы, принявшей монашество в миру, никого не принимавшей в своей маленькой комнате, окруженной коммунальными соседями.

Верный секретарь В.И. Немировича-Данченко О.С. Бокшанская регулярно информировала руководителя Художественного театра и друга умершего о происходящем: пароход уже там-то, панихида в Малом театра назначена на такой-то день... В ее словах, что вполне понятно, нет никакой романтики, а есть ощущение незавершенного долга, мучительности переезда, ожидания похорон. Но люди всегда хотят более верить легенде, а не летописи.

Последними бумагами в объемном, более 600 страниц, личном деле А.И. Южина, заведенном 19 апреля 1882 года в Малом театре, станут несколько писем от дирекции, датированные 1927 годом, в вышестоящие инстанции с просьбой уменьшить плату за две комнаты М.Н. Сумбатовой. В них, по новому адресу, переулок Южина, дом 5, планируют принимать музейных посетителей.

КОРОТКО ОБ АВТОРАХ

ЯБЛОНОВСКИЙ
(наст. фамилия Потресов)
Сергей Викторович
(1870–1953) – литератор, театральный критик, сотрудник газет «Русское слово», «Рампа и жизнь». Эмигрировал в 1917 г.
Член Объединения русских писателей во Франции. Похоронен в Сент-Женевьев-де-Буа.
Публикуется по изданию:
«Русское слово»,1908, № 20, 24.I., С.2.
Яблоновский Сергей.
Сегодняшние юбиляры. I.
А.И. Южин. Набросок карандашом.

АМФИТЕАТРОВ
Александр Валентинович
(1862–1938) – прозаик, драматург, публицист, поэт-сатирик, литературный, театральный и музыкальный критик, переводчик, журналист. В эмиграции с 1904–1916 и с августа 1921. Жил в Италии (Леванто) с марта 1922 г.
Публикуется по изданию:
А.В. Амфитеатров.
Маски Мельпомены. 1910 г.

МИХАЙЛОВСКИЙ
Владимир Александрович
(1862–1923) – инспектор Императорского Московского театрального училища, впоследствии хранитель театрального музея им. А.А. Бахрушина, театральный критик
Публикуется по изданию:
А.И. Южин 1882–1922. К 40-летию сценической деятельности
Издание Ю. Писаренко. М., 1922.

ЛУНАЧАРСКИЙ
Анатолий Васильевич
(1875–1933) – первый нарком просвещения, критик, драматург
Публикуется по изданию:
А.И. Южин 1882–1922. К 40-летию сценической деятельности
Издание Ю. Писаренко. М., 1922.

КУГЕЛЬ
Александр Рафаилович
(1864–1928) – режиссер, драматург, театральный критик, публицист. В 1897–1918 гг. редактировал журнал «Театр и искусство». Один из основателей (1908) и руководитель петербургского театра «Кривое зеркало»

Публикуется по изданию:
А. Кугель. Профили театра.
М.; 1929.

ПЛЕЩЕЕВ
Александр Алексеевич
(1858–1944) – критик и историк балета, драматург. С 1919 г. жил в Париже.
Публикуется по изданию:
Александр Плещеев. Что вспомнилось (за 50 лет). Париж,1931.

ЛЫСЦЕВА-ГОЛЬЦЕВА
Софья Валентиновна – друг семьи Сумбатовых, жена Гольцева В.А., публициста, редактора журнала «Русская мысль»
Воспоминания публикуются впервые

СМИРНОВА
Надежда Александровна
(1873–1951) – заслуженная артистка РСФСР,
с 1908 по 1927 гг. – артистка Малого театра, педагог, режиссер
Публикуется по изданию:
Смирнова Н.А. Воспоминания.
ВТО. М., 1947.

ЩЕПКИНА-КУПЕРНИК
Татьяна Львовна
(1874–1952) – писатель, драматург, переводчик.
Правнучка М.С. Щепкина.
Публикуется по изданию:
Щепкина-Куперник Т.Л.
Избранное. «Советский писатель»
М., 1954 г.

КАВЕРИН
Федор Николаевич
(1897–1957) – актер, режиссер, педагог.
Публикуется по изданию:
Каверин Ф.Н. Воспоминания и театральные рассказы.
ВТО. М., 1964.

КНЕБЕЛЬ
Мария Осиповна (Иосифовна)
(1898–1985) – актриса, режиссер, педагог, доктор искусствоведения.
Публикуется по изданию:
Кнебель М. Вся жизнь.
ВТО. М., 1967.

МАРКОВ
Павел Александрович
(1897–1980) – театральный критик, режиссер, педагог.

Публикуется по изданию:
Марков П.А. О театре в 4-х тт.
т. 2. Театральные портреты.
Искусство. М., 1974.

БОГУСЛАВСКАЯ
Мария Александровна
(1901–1983) – племянница
А.И. Сумбатова-Южина,
им воспитанная.
Публикуется по изданию:
Давид Чхиквишвили.
А.И. Сумбатов-Южин.
Изд. Тбилисского университета.
Изд. Московского университета.
Тбилиси, 1982.

НЕЛИДОВ
Владимир Алексеевич
(1869–1926) – чиновник особых поручений при Московской конторе с 1893 по 1900., заведующий репертуаром Малого театра с 1900 по 1907 г., управляющий труппой Малого театра с 1907 по 1909 г., журналист и театральный критик.
Публикуется по изданию:
Нелидов В.А. Театральная Москва.
Материк, М.: 2002.

ГОНЧАРЕНКО
Алексей Николаевич
(р. 1979 г.) – окончил театроведческий факультет РАТИ (ГИТИС), мастерскую И.Н. Соловьевой. Кандидат искусствоведения. Главный специалист Кабинета театров для детей и театров кукол СТД РФ.
С 2003 года преподает в
ЦО №686 «Класс-центр».
Исследование А.Н. Гончаренко «Южинские» сезоны публикуется впервые.

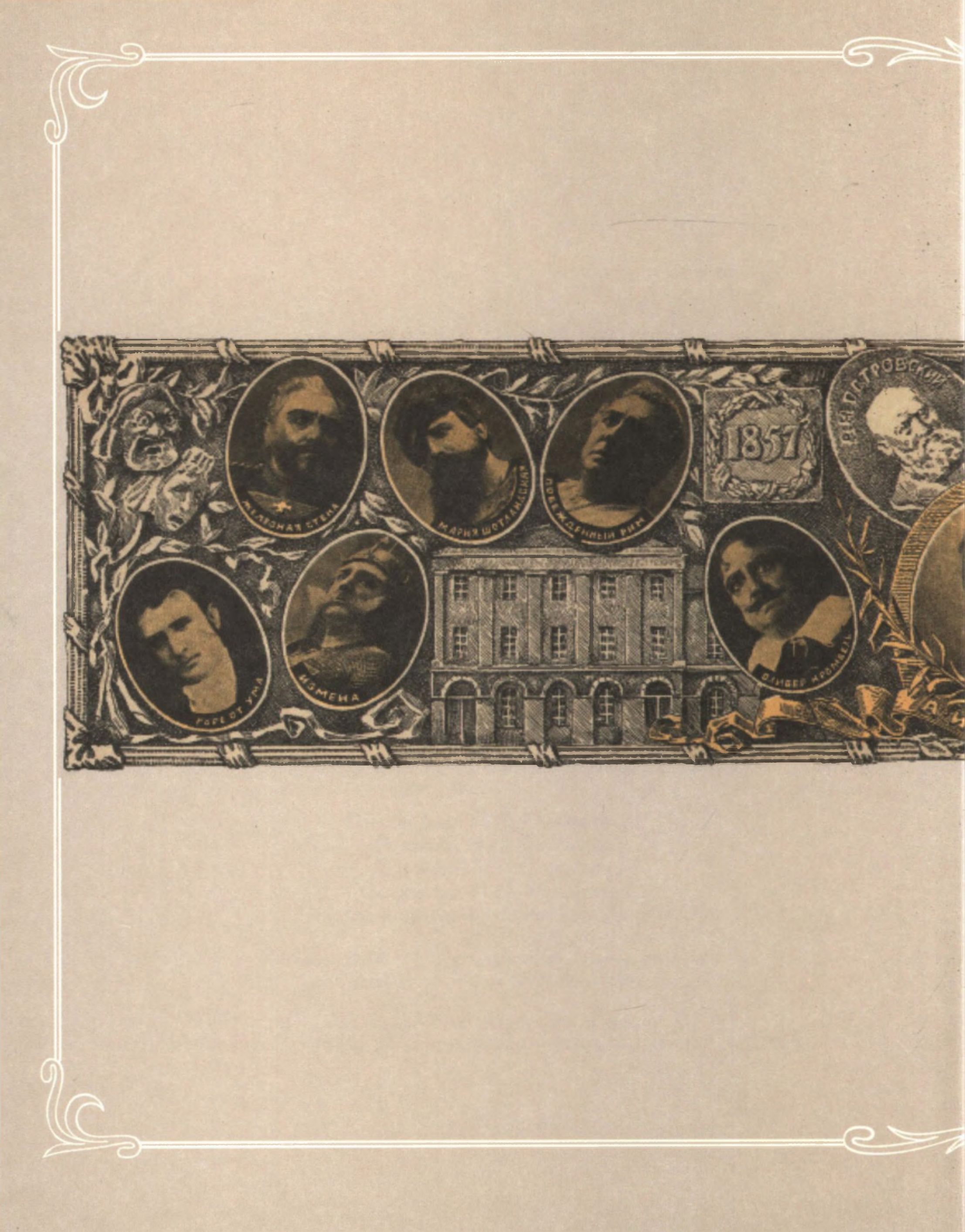
СОДЕРЖАНИЕ

Князь Александр Иванович Сумбатов-Южин
Воспоминания. Статьи. Исследования.

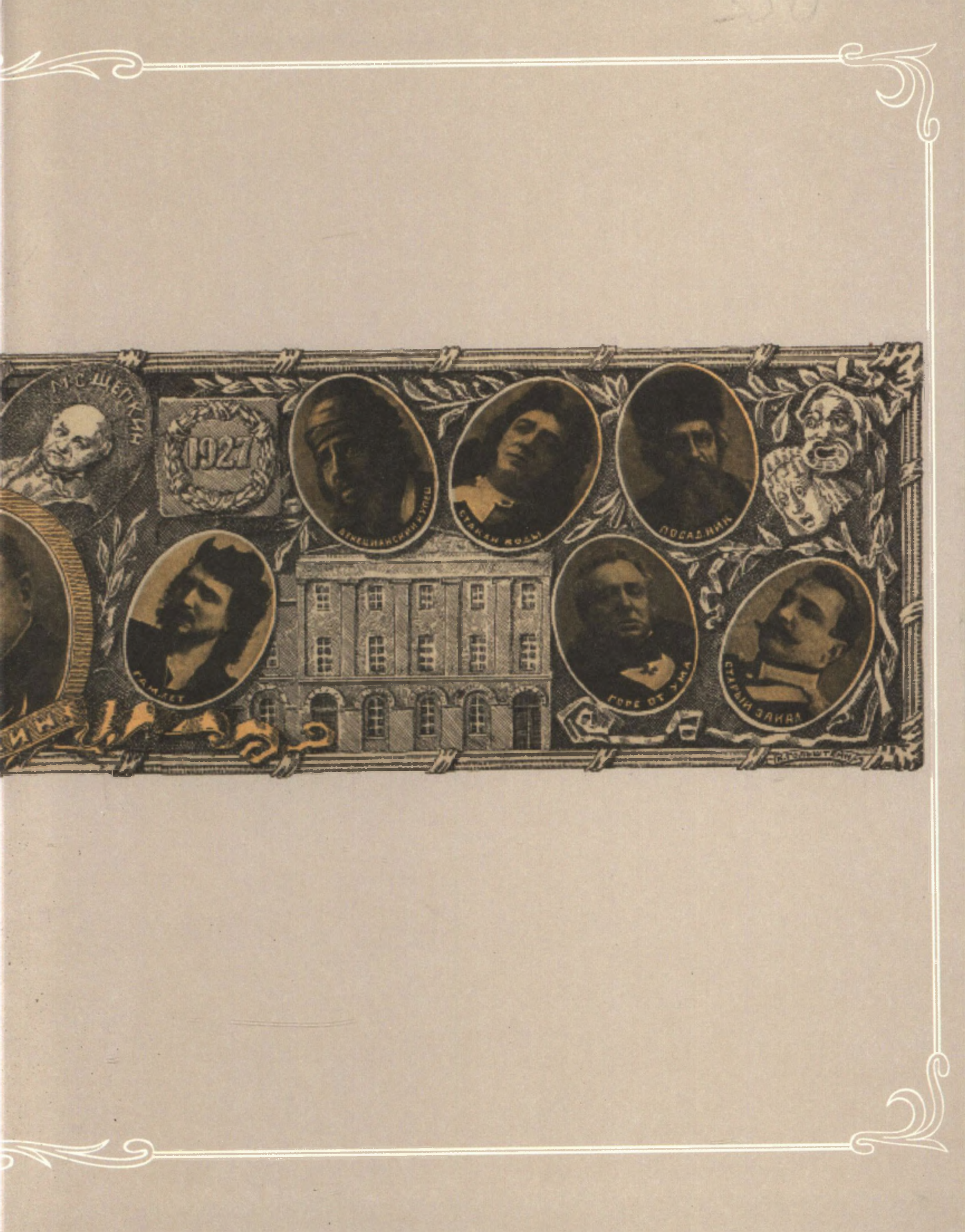
Составитель *Г.М. Полтавская*
Редактор *Н.И. Сорокина*
Дизайнер *Л.Е. Простова*
Корректор *Н.Н. Романова*
Верстка и цветокоррекция *А.Е. Простов*

Формат 70x90 $^1/_{16}$. Бумага мелованная. Печать офсетная
Объем 23 п.л. Тираж 1000. Заказ 2094

Отпечатано в ОАО «Типография «Новости»
105005. Москва, ул. Фридриха Энгельса, д. 46



ЖЕЛЕЗНАЯ СТЕНА
МАРИЯ ШОТЛАНДСКАЯ
ПОБЕЖДЕННЫЙ РИМ
1857
РІН ПЕТРОВСКИЙ
ГОРЕ ОТ УМА
ИЗМЕНА
ОЛИВЕР КРОМВЕЛЬ



М. С. ЩЕПКИН
1927
ВЕНЕЦИАНСКИЙ КУПЕЦ
СТАКАН ВОДЫ
ПОСАДНИК
ГАМЛЕТ
ГОРЕ ОТ УМА
СТАРЫЙ ЗАКАЛ